

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Historia del Arte III



TESIS DOCTORAL

**Figuraciones en el cambio de siglo: pervivencia y desarrollo de
la pintura en las dos últimas décadas (1990-2010)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sara Quintero Pomares

Directora

Mercedes Replinger González

Madrid, 2012

FIGURACIONES EN EL CAMBIO DE SIGLO

PERVIVENCIA Y DESARROLLO DE LA PINTURA
EN LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS [1990-2010]

FIGURACIONES EN EL CAMBIO DE SIGLO

PERVIVENCIA Y DESARROLLO DE LA PINTURA
EN LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS [1990-2010]

TESIS DOCTORAL 2011
SARA QUINTERO POMARES

DIRECTORA
MERCEDES REPLINGER
CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE

DEPARTAMENTO
SECCIÓN DEPARTAMENTAL DE HISTORIA DEL ARTE III
(CONTEMPORÁNEO)

FACULTAD
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

IMAGEN DE PORTADA
JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ

FIGURACIONES EN EL CAMBIO DE SIGLO

PERVIVENCIA Y DESARROLLO DE LA PINTURA
EN LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS [1990-2010]

A mi hermano Leo.

Quisiera agradecer a Agustín Valle su invitación a realizar el doctorado en la Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo) que me ha acogido en estos años y a mi directora Mercedes Replinger su dedicación. A José María Parreño y Selina Blasco su buena disposición. Gracias a Mar Mendoza y a Óscar Alonso por la documentación prestada de difícil acceso, (como la de F. Pistolesi o Martín Prada...). Gracias a los bibliotecarios que pacientemente atienden las continuas peticiones y a los artistas que me facilitaron los documentos necesarios, también a través de la web. Espero que los artistas sepan perdonarme si su trabajo no ha quedado suficientemente representado. Agradecer a Esther Revuelta, Ángel Sesma, Rocío Robles y Elvira Saldaña su inestimable ayuda con la maquetación del trabajo y a mi hermano Leo por solucionarme siempre los problemas informáticos. Gracias a mi familia y amigos por su comprensión e interés en todo este tiempo, especialmente a Javier que ha sobrellevado algo que parecía no iba a poder tener fin.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	
	<u>Posibilidades de un medio cuestionado</u>	11
	PRIMERA PARTE	
	LA PINTURA COMO DISCIPLINA ARTÍSTICA	
2	EL PROBLEMA DE LA PINTURA	
	I <u>Del descrédito a la confianza</u>	20
	II <u>Nuevas definiciones para una disciplina histórica</u>	22
	<i>The Final End</i>	24
3	EL PROBLEMA DEL CONTINENTE: LAS APARIENCIAS	
	I <u>Pintura e imagen. Desplazamiento de la obra artística hacia la imagen</u>	26
	A) De la sobreabundancia a la represión	28
	B) Actitudes contemplativas	30
	C) Derivas de la percepción distraída	33
	<i>Se cierra el telón</i>	35
	II <u>El valor de lo nuevo</u>	37
	A) Dominio y competencias de lo tecnológico	37
	B) Grandes esperanzas	41
	C) Complejidades y miedos	42
	@	45
	III <u>Redefinición de las prácticas artísticas</u>	46
	A) Híbridos.	46
	B) Reciprocidad entre pintura y fotografía	47
	C) Arte y diseño	56
	El valor añadido del diseño. “Poner en valor”	56
	La eficacia de lo utilitario	57
	Devenir ornamental	58
	D) Dibujo y narración	60
4	EL PROBLEMA DEL CONTENIDO: SIGNIFICADOS Y ACTITUDES	
	I <u>Actitudes reflexivas</u>	76
	II <u>Arte, política y realidad.</u>	84
	A) Ideologías y discursos	84
5	LA SITUACIÓN DE LA CULTURA	
	I <u>Circunstancias adversas</u>	90
	<i>Del suicidio como una de las bellas artes</i>	90
	II <u>Ocio y mercado</u>	100

SEGUNDA PARTE
EL PRESENTE DE LA PINTURA FIGURATIVA:
ICONOGRAFÍAS Y ESTRATEGÍAS

6	ANTECEDENTES	
	I <u>En torno a los años 80</u>	110
7	LA FIGURACIÓN EN EL CAMBIO DE SIGLO	
	I Los 90	122
	II <u>Ser pintor o de las cosas que pierden su nombre.</u>	138
	A) De trucos y artificios	138
	B) Equilibrios	143
	C) Fin de fiesta	148
	D) Salir al ring	152
	E) Áter ego	149
	F) La Pintura como utopía	157
	G) Como Friedrich	163
	H) Del estudio de pintor al artista nómada	164
	I) Descabezados	173
	G) Cada vez más emergentes	180
8	LOS COMIENZOS DEL SIGLO XXI	
	I <u>Pintura sin pintura. Pintura pintada. Pintura expandida</u>	183
	A) La figuración	194
	B) Sobre la existencia de un arte español	204
9	TENDENCIAS	
	I <u>Introducción</u>	214
	II <u>Figuras del desasosiego postmoderno</u>	215
	Lo desacogedor. Introducción	215
	A) La (auto)biografía familiar	218
	Lo efímero. Fechas señaladas. La fotografía familiar enmarcada	229
	Lo irrepresentable	231
	B) Sin rostro. Ceguera	235
	C) Disfunciones sociales	240
	Animales de compañía	240
	Entorno amenazante	244
	D) Del amor y la muerte incluso	252
	E) La conciencia de una identidad vulnerable	257
	Dibujo infantil como fragilidad del individuo	257
	Los excesos de la mente	261
	F) Un cuerpo desmembrado	265
	De la mano a la boca	265
	Hacer de tripas corazón	267
	G) Desdoblamientos	271
	De padres e hijos	277
	H) Locura, muerte y vestido.	283
	III <u>Cultura y juventud</u>	293
	A) Afectación y Melodrama	294
	Todos adolescentes	302
	Rituales	305
	B) Definidos por el consumo	309
	C) Ocio y disfrute. ¿Una pintura feliz?	313
	El viaje.	316

	D) Del gesto al hieratismo	318
	IV Simulacro y disfraz	324
	A) La máscara y el rostro velado	324
	Posibilidades del retrato	339
	V Una viva naturaleza muerta	343
	A) Extrañamiento y deseo	344
	El lado oculto de las cosas	344
	El Club del gourmet	358
	Descubrimiento y ocultación	350
	¡A la mesa!	355
	Libertad de asociación. Una realidad otra	356
	De cajas y embalajes	361
	B) Instrucciones para ser pop	364
	Materiales	367
	C) Obras de corta y pega	368
	D) Tiempo de excesos	371
	VI Cuestión de espacios	377
	A) Interiores	377
	B) De límites	387
	Macro-micro	389
	Atmósferas surreales	391
	C) Saliendo afuera	392
	De tradiciones y símbolos: la noche, laberinto y jardín	392
	Por las nubes	400
	De artificios y ocultamientos	404
	Romanticismo sublime	407
	Paisaje pintoresco	411
	Blanco	412
	Juegos pop	414
	D) Arquitecturas y escombros.	416
	VII En guerra	432
	VIII La Pintura dentro de la Pintura	444
	A) La piel de lo moderno	449
	B) Apropiaciones postmodernas	453
	C) Simulaciones	458
10	CONCLUSIONES	
	I Por el humo se sabe donde está el fuego	463
11	BIBLIOGRAFÍA	499
	Publicaciones periódicas	517
	Páginas web	522
12	ÍNDICE VISUAL DE ARTISTAS	531

“En cierto modo, la historia literaria no es más que una pobre historia de venganza. Tan pronto es el libro, llevado por el entusiasmo de algunos, el que triunfa ante la ignorancia, la indiferencia o la hostilidad de otros en cualquier otro sitio, como el lector, vinculado a nuevas obras más cercanas, quien hace tabla rasa de un pasado a veces embarazoso.”

Edmond Jabés. *Eso sigue su curso*. 1975

“Todos estos malditos, estos calumniados neciamente por nuestras repugnancias y nuestros odios son realmente nuestros valientes auxiliares, y debemos rehabilitarlos en nuestra estimación.”

Jean Henri Fabre. *Los auxiliares*. 1936



JOSÉ MANUEL BALLESTER (FOTOGRAFÍA DIGITAL)

Introducción

Posibilidades de un medio cuestionado

“(...) sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper”

Gilles Deleuze

Cumplida ya la primera década del siglo XXI y contra todo pronóstico, la pintura sigue presente en el panorama expositivo, y una de sus facetas más problemáticas para las vanguardias tradicionales, la figuración, continúa manifestando su fuerza, su irrenunciable presencia. Tras la crisis que supuso para la disciplina el final del siglo XX, en estos últimos años pintura y figuración hacen todo lo posible por mantenerse en circulación, aunque ambas se sepan rigurosamente vigiladas. El nuevo siglo ha permitido que reaparezcan, pero de una forma tan versátil e insistente que obligaba a preguntarnos por su necesidad.

El centro de esta investigación son las propuestas figurativas de la actualidad expositiva en nuestro país, que han sido gestadas en estas dos últimas décadas. Se pretende ofrecer un estado de la cuestión de la pintura y la figuración, tras la crisis de los ochenta. Acotar el territorio en el cambio de siglo,



MIKI LEAL

dejando de lado ironías finiseculares¹, era inevitable ya que los comienzos del siglo XXI han supuesto un verdadero retorno para la pintura internacional configurándose como una nueva etapa. Si los años setenta y la primera mitad de los ochenta supusieron un punto álgido para la pintura figurativa en nuestro país, en los noventa ésta había desaparecido prácticamente del mapa crítico como consecuencia del cambio de estatus que sufrió la disciplina con el final del siglo XX. Paradójicamente y pocos años después, numerosos artistas emergentes se dan a conocer en la actualidad con obras pictóricas, -a pesar de saber que es un medio que está denostado y con un lenguaje aún más rechazado como es la figuración-, compartiendo escenario expositivo con pintores resistentes que forjaron sus lenguajes figurales en el pasado siglo.

Uno de los aspectos que destacan es la capacidad de resistencia de esta disciplina ante los muchos frentes que tiene abiertos, como es el problema de la representación, permaneciendo en muchos de los casos, inmutable. La crítica viene ocupándose de esta crisis desde que Clement Grenberg, ya en 1939 debatiera sobre la muerte de la pintura figurativa. La crisis del sistema de representación denunciaba para Greenberg cierto agotamiento de la especificidad del medio, aquello que según él definía al arte: “Cada arte es único y estrictamente él mismo en virtud de su medio específico”² lo que le llevó a

1 “Con lo que ello provoca, como digo, a inevitables y equívocas sugerencias milenarias y evocaciones decadentistas *tres fin de siècle*. Cuando no a la autóctona tradición de la decadencia y los descabros nacionales varias veces finiseculares”. SANTOS AMESTOY, Dámaso: “Límites de una exposición”, en *Líricos de fin de siglo* (cat. exp.). Ministerio de Cultura, Madrid, 1996, p. 15.

2 Cit. en DUVE, Thierry de: *Clement Greenberg entre líneas*, trad. Pilar Vázquez. Acto ediciones, Colección Inéditos de arte, Santa Cruz de Tenerife, 2005, pp. 45-46..



JOSÉ MANUEL BALLESTER. IMAGEN DIGITAL

ejercer un tipo de crítica que sistemáticamente no respetaba el sentido, valor o efectividad de un arte que no tomara en cuenta las limitaciones de un medio en cuanto a su poder de representación. Otro de los paladines de la modernidad, Michael Fried, insistía en los sesenta no ya en el gradual abandono por la pintura de representar la realidad sino más bien en el abandono por la realidad del poder de la pintura para representarla. A partir de esta década la crisis de la representación es un hecho ya incuestionable, pero la pintura y la figuración han hecho oídos sordos y han seguido sumando seguidores y convencidos. ¿Está la pintura sumergida en un proceso en el que se autoengaña? Barry Schwabsky³ se preguntaba si es la nueva pintura diferente a la vieja pintura en el prólogo de *Vitamin P*, una de las primeras antologías que recogen la 'nueva pintura' internacional. Una compilación que al contar solamente con la presencia de dos artistas españoles, evidenciaba el desplazamiento de la pintura española del circuito internacional, la pérdida de referente, y genera preguntas en torno a si son artistas poco interesantes, poco exportables, o si tienen inquietudes bien distintas de sus colegas europeos.

Pero hablar de pintura en la actualidad parece exigir siempre una justificación previa, la mayoría de textos que argumentan exposiciones colectivas en torno a la pintura, plantean la viabilidad de la propuesta *a pesar de*, cuando el resto de exposiciones multidisciplinares pueden dedicarse a indagar en el tema que las ocupa sin más. De la misma forma, este trabajo antes de ofrecer una compilación de las actuales propuestas pictóricas figurativas en nuestro país, aborda primero los numerosos condicionantes que impiden adquirir una valoración positiva del medio, sin pretender con ello justificar la validez y necesidad de la pintura en la actualidad, sino intentar confirmar la sospecha de cómo la crisis que ahora presenciamos, no atañe sólo a este procedimiento, ya que en lo que parece que estamos inmersos es algo más amplio y complejo, en una crisis de la imagen.

El trabajo comienza por tanto, con una aproximación a la pintura como disciplina y desde su condi-

3 SCHWABSKY, Barry: "Painting in the interrogative mode" en *Vitamin P, New perspectives in painting*. Phaidon, New York, 2003, p. 5.



ARNOLD BÖCKLIN
THE ISLE OF THE DEAD, 1880



SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ

ción problemática, como medio desprestigiado y que se encuentra en continua necesidad de definirse en un escenario lleno de interrogantes respecto a su viabilidad, una disciplina que crece desde la conciencia de su proclamado fin. Esta primera parte resume así la conflictividad del medio desde dos ámbitos, desde su componente material, su apariencia, y desde el contenido posible de sus propuestas.

El análisis responde a cómo formalmente la pintura se inserta en un escenario competitivo donde su debilidad ante las imágenes de impacto mediático, las novedades tecnológicas, y la promesa del net.art, se hace evidente; la propia inserción de la pintura en el espacio de las imágenes compartidas grupalmente, obliga a la pintura a cuestionarse a sí misma. Este medio va a sufrir entonces la misma presión a la que son sometidos el resto de disciplinas: sumarse al vértigo generalizado ante la acción de continuar produciendo imágenes en un mundo saturado e inabarcable, pensar las condiciones de recepción de la obra y de la respuesta del espectador, así como responder a las numerosas preguntas que surgen en torno a la visualidad. En este contexto de competencia y comunicación con todo tipo de imágenes la pintura se vuelve un medio híbrido, mezclado, que comparte aspectos o se ve influenciado por otras disciplinas no necesariamente novedosas. En este apartado se recoge como su relación con la fotografía, el diseño o el dibujo genera todavía cuestiones relevantes.

En cuanto a los contenidos que aborda la pintura actual parece que también la sitúan en desventaja frente a otras propuestas artísticas que responden mejor al carácter crítico y reflexivo que se exige mayoritariamente al arte actual. Este apartado atiende a la preferencia por lo político y lo real de un arte que funciona desde el discurso. La pintura arrastra hasta la actualidad, una lectura peyorativa de la que tiene que deshacerse, asociada a principios ideológicos conservadores desde su triunfo en los ochenta. Como consecuencia la teoría crítica mantiene la distancia con este medio, dando lugar a dos realidades: nuevas generaciones que se interesan por su práctica, y todo un sistema de valores que permanece ajeno a estas propuestas, interesado por otro tipo de prácticas como las que favorecen un arte pensado políticamente, crítico en sus posiciones, que defiende aspectos sólo conceptuales o que apuesta por ejemplo, por las estéticas relacionales, o las nuevas tecnologías en red.

Esta primera parte de la investigación finaliza con una aproximación al momento cultural en el que se desarrolla la pintura en estas dos últimas décadas, como un medio de producción artística más,

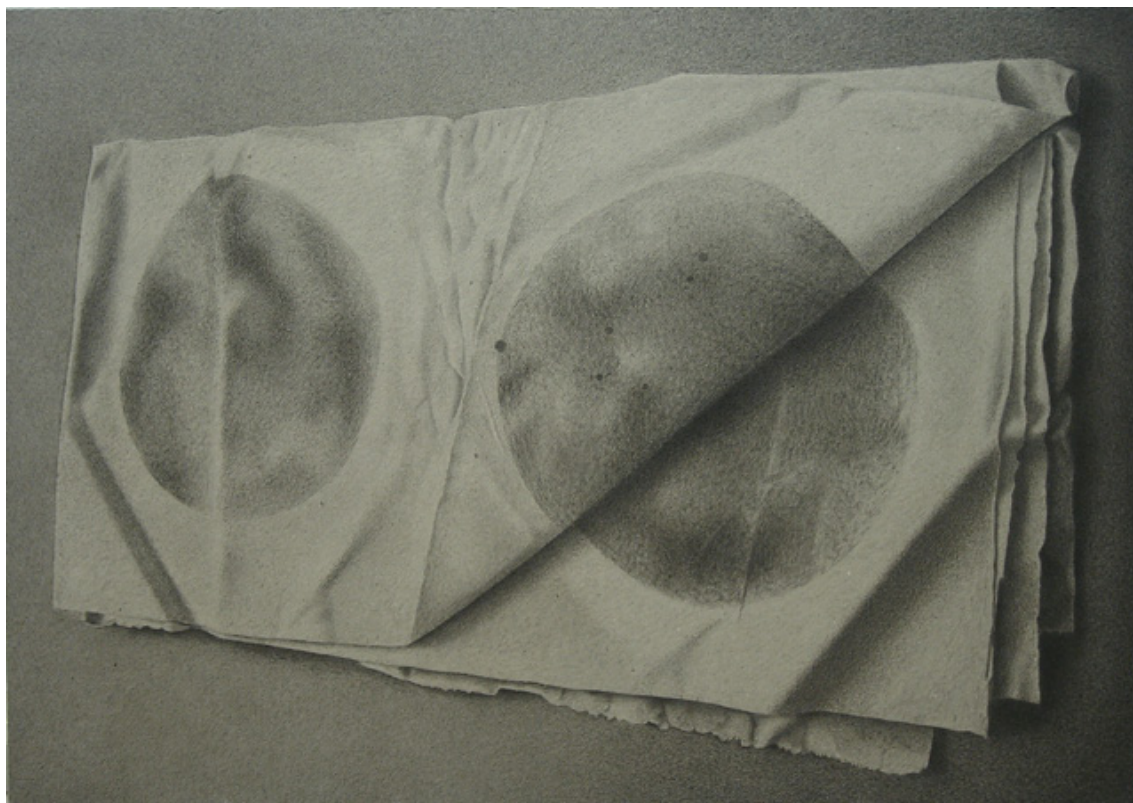


ESTUDIO DE PABLO ALONSO.

una cultura definida por cierto espíritu de época, momentos oscuros, pero también por determinadas condiciones de exhibición y comercio.

La motivación de este estudio partía por tanto de intentar analizar la actual *representación* que se tiene de la pintura en nuestro país tras un periodo severamente crítico. El que en estos últimos años prolifera la edición de catálogos y ensayos que abordan el estado de la pintura evidencia la pertinencia del tema, tanto la disciplina como el espacio temporal en el que se desarrolla necesitan de estudios concretos. Uno de los aspectos que caracteriza los recientes análisis de autores españoles, es que parten del contexto internacional, apenas se seleccionan obras pictóricas generadas desde nuestro país y se explican desde ese contexto, tendencias mayoritarias, artistas relevantes, globalización y mercado... pero sobre todo la fortuna crítica de la pintura se explica mayoritariamente desde su desarrollo en el ámbito anglosajón, desde un debate y unos problemas teóricos a los que nuestro país ha sido en gran medida ajeno. Para el desarrollo de esta investigación se ha buscado por tanto recursos bibliográficos mayoritariamente nacionales para poder describir como la crítica se ha hecho eco de esos debates y como ha importado modelos críticos para abordar la pintura. Se han consultado tanto ensayos artísticos como artículos de publicaciones especializadas de revistas de arte o suplementos culturales de la prensa diaria, para observar como se explica la pintura más reciente a un público interesado. De la misma forma catálogos de exposiciones individuales y colectivas, de bienales artísticas, convocatorias y premios más significativas se han revisado también como información del desarrollo pictórico en ambas décadas pero también como formas de difusión de cierta idea de pintura.

La segunda parte de esta tesis recoge el presente de la pintura figurativa, tras una breve incursión en los antecedentes de la figuración -los años setenta y ochenta en España, un periodo con abundante fortuna crítica-, tres apartados van a abordar el cambio de siglo. El primero atiende a los noventa exclusivamente desde la particularidad de la figuración, y el último se centra en esta primera década del siglo XXI, también desde la figuración y retomando algunas cuestiones planteadas en la primera parte de esta tesis que afectan a la pintura como disciplina y a sus nuevas definiciones: Pintura sin pintura, Pintura pintada o Pintura expandida. Este apartado también aborda la cuestión de la existencia hoy en día de un arte que pueda denominarse español. El segundo apartado está dedicado a la figura del



JOSE MIGUEL PEREÑIGUEZ, *ALFOMBRA*, 2009, DIBUJO.

pintor como elemento que sufre y protagoniza un cambio de siglo que afecta tanto a su propio papel y definición, como a un terreno hasta entonces controlado y estable. El análisis de diversos autorretratos en diferentes tipologías y actitudes, (equilibrista, mago, descabezado...) así como el espacio del taller, busca aproximarse a la propia reflexión que los pintores realizan sobre su nuevo papel como artistas y a su nueva condición nómada. La insistencia en iconografías compartidas como el ring o el fin de fiesta, desvela posiciones comunes frente a la pintura.

El final de la tesis responde al intento de reunir las propuestas figurativas de este periodo, lenguajes y estrategias que se han gestado en los noventa y en la actualidad, actitudes e iconografías que perduran o se imponen con fuerza. Ardua tarea repleta de dificultades, en primer lugar para establecer los límites, tanto del propio término *figuración*, en sí ya bastante ambiguo, como en la selección de las obras en función de una técnica que se ajuste a las nuevas definiciones de pintura, ahora tan compleja y abierta. Como se observa en el índice alfabético final, el número de artistas que utilizan la pintura y registros figurales puede ser altísimo, se han seleccionado mayoritariamente pintores inmersos en la pintura pintada, pero también artistas que utilizando el dibujo o el collage, aunque sea en momentos concretos, han acudido a registros figurales, o que han utilizado la fotografía o la animación con intención pictórica.

Por último señalar la importancia del propio material gráfico seleccionado, que se constituye como parte fundamental de la investigación. La recopilación de imágenes y su agrupación por registros iconográficos no responde sólo a la ilustración específica y sistemática de los asuntos tratados, sino que forma parte del propio desarrollo teórico de la tesis, una catalogación hasta ahora inexistente, un intento de ofrecer un panorama extenso de la actualidad de la disciplina y las estrategias figurales en nuestro país.

PRIMERA PARTE

LA PINTURA COMO DISCIPLINA ARTÍSTICA

El Problema de la Pintura

Del Descrédito a la Confianza

“De entre todas las artes la pintura es la única que integra necesariamente, ‘históricamente’, su propia catástrofe y se constituye, desde entonces hacia delante”

Gilles Deleuze



CHARRIS

La pintura parece ser hoy el único arte que todavía necesita delimitar su territorio. Las últimas publicaciones que intentan abordar las particularidades de esta disciplina en la actualidad se encuentran con el problema de abordar primero su propia definición. Con motivo de una reciente selección de pintura contemporánea española que está presente en nuestros museos, comenzaba su autor señalando dos grandes incertidumbres: qué es la pintura en su especificidad tras el envite vanguardista, y cuáles son las características de la pintura española, si es que las tiene, en la tendencia progresiva hacia un arte internacionalizado, en un mundo hoy globalizado y multicultural.¹ En ese mismo año, y desde otros foros de debate se exponía también esta dificultad, así David Barro resumía el estado de la pintura en el siglo XXI: “Definir pintura, el medio que identificamos con la propia construcción de la historia del arte, el decano de todos los medios y, al mismo tiempo, el que aparentemente procesa una contemporaneidad más débil o, en todo caso, más cuestionada; el único medio al que se le ha declarado un enfrentamiento directo y se discute permanentemente su validez.”² De la misma forma cualquier aproximación a la situación de la pintura en las dos últimas décadas (exposiciones colectivas, mesas redondas...) parecía exigir intentar dar una definición del propio término como el primer paso necesario para poder abordar el tema.

En efecto, en la modernidad arte y pintura se identificaron claramente, la pintura fue tomada por las vanguardias como un campo de batalla en el que redefinir lo artístico en sí, no sólo en la especificidad de la pintura como procedimiento, sino en todo el arte; debido quizá a que en el corte con el pasado, la pintura se convirtió en el muro en el que hacer rebotar las preguntas que, en realidad, estaban dirigidas a la propia función del arte. Desde los años sesenta y setenta esta disciplina ha estado inmersa en un proceso de pérdida de identidad que ha favorecido que se establezca como campo de debate y que se convierta en el centro de todas las críticas, la pintura arrastra su propia penitencia: “tantas veces muerta y resucitada al vaivén de esos mismos vanguardistas (...) o de sus herederos o de sus manipuladores o de sus sedicentes apologetas, sobre todo en la tardomodernidad y la eclosión de las prácticas conceptuales de los sesenta. Permanentemente bajo sospecha en las últimas décadas, será tildada de narrativa unas veces, formalista otras, obsoleta, burguesa, complaciente, teatral, ensimismada, mercantil, decorativa, fútil, inconsciente, amén de un largo etcétera que la llevó a encarnar el campo disciplinar más problemático y controvertido del tramo final del siglo pasado.”³

ANTONIO GADEA, *LABORATORIOS DUCHAMP*, 2006



1 ALONSO MOLINA, Óscar: “Introducción”, en *Pintura española contemporánea en los museos españoles*. Ediciones Alymar-Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2006, p. 10.

2 BARRO, David; NEGRO, Álvaro: “La pintura después de la pintura”, en *Sky Shout. La pintura después de la pintura*, (cat. exp). Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 2005, pp. 35-71.

3 ALONSO, Ó: *Op. cit.*, p. 12.

Con la posmodernidad culminó el proceso que desligó arte y pintura, iniciado por las primeras vanguardias, quedando la pintura desplazada a la periferia. Desde los setenta su eterno recorrido es intentar regresar al centro, sufriendo en estos desplazamientos gran variedad de *perversiones ideológicas*, en términos del crítico Thomas Mc Evilly⁴, la pintura tendría que renunciar a sus valores y traicionar con ello a los principios de la cultura moderna a la que representaba (linealidad, objetividad y universalidad); manifestando así su propia crisis como esencia. Después de la crisis vienen las consiguientes desmaterializaciones y recalificaciones, como medio se ha visto inmersa en un continuo proceso de 'negociación', en un litigio constante por su legitimación, por encontrar o resituar su lugar y pertinencia. Pero estos movimientos de adaptación al nuevo sistema del arte no han sido bienvenidos, se han interpretado como estrategias de recuperación, balsas para un naufragio, como movimientos que sólo eran una respuesta inmediata a cada intento de proclamar el fin de la pintura..., han sido leídos bajo la óptica de críticos como Crimp, que adivinaba en estas resurrecciones de la pintura un substrato retórico y reaccionario, ya que consideraba que reaccionaban contra las prácticas que trabajaron para revelar los sustentos ideológicos de la pintura, así como la ideología que la propia pintura sostendría⁵. De modo que la crítica evolucionista siempre ha valorado la defensa de la pintura como un anacronismo, una actividad incapaz de insertarse en el marco de producción contemporáneo.

En un reciente debate sobre el estado de la pintura, Pedro A. Cruz señalaba como la única forma de insertarse en este marco que encuentra la pintura es a modo de una "cuña residual" fuera de contexto, y se preguntaba si por medio de estas imputaciones "la posmodernidad posestructuralista estaba negando la posible existencia de la pintura como tal o, por el contrario, aquello contra lo que reaccionó de manera tan virulenta fue, más bien, lo que se podría denominar como los límites de la pintura."⁶ Cruz coincide con B. Schwabsky⁷ al extraer conclusiones, para Cruz de aceptar esta segunda opción, "no habría problema alguno en asegurar que fue en tanto que paradigma por excelencia de la modernidad que la pintura resultó claramente perjudicada en la nueva jerarquización, surgida de la deconstrucción de aquella otra imperante en el régimen de producción inmediatamente anterior."⁸

En el tránsito de la modernidad a la posmodernidad la pintura habría renunciado a su propia naturaleza, todo un sistema de valores frente a los que cobraba forma al oponerse: "aquello que ha perdido la pintura es lo que nunca ha poseído ni ha querido poseer: su "no-ser" (...) cuando lo pictórico deja de ser el resultado de una "ontología contrastiva"-, se convierte en una tarea harto comprometida hablar de pintura."⁹ En su análisis Cruz quería llamar la atención sobre la pérdida de lo que la pintura había establecido como diferencia y por consiguiente, de la idea de territorialidad: "la imposibilidad de la pintura para 'ser' en un contexto como el posmoderno, en el que la proliferación de productos híbridos, surgidos de las prácticas intertextuales y contaminadoras, convierte en impensable y ficti-

4 Cit. en CRUZ SANCHEZ, Pedro A.: "Hibridaciones, (Pintura después de la Pintura)", en *Interzonas 2006, II Encuentros Europeos con el Arte Joven*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 81.

5 CRIMP, Douglas: "Sobre las ruinas del museo", en FOSTER, Hal (coord.): *La Posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, pp. 75-92.

6 CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: *Op. cit.*, p. 76.

7 SCHWABSKY, Barry: *Op. cit.*

8 CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: *Op.cit.*, p. 76.

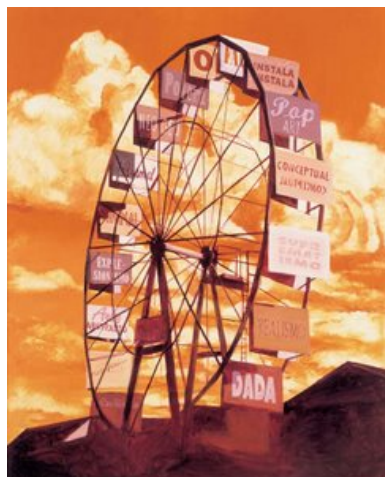
9 *Ibid.*, p. 82.



JAVIER UTRAY.

S MARTÍN BEGUÉ, AUTÓMATA
DUCHAMP, 1991.

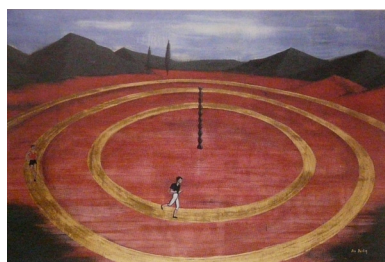




CHARRIS

cio cualquier espacio singular que se pretendiera postular como tal”. La noción de híbrido va a describir entonces gran parte de las obras de arte contemporáneo, como señalaba David Green: “(...) si la noción de híbrido designa aquello que es producto de dos -o más- entidades diferentes o incongruentes, entonces sería recomendable anotar que la singularidad asumida por el término ‘pintura’ se muestra, inmediatamente, como comprometida y carente de validez. La fricción entre estos dos términos es tanto una cuestión de convención como de semántica. El híbrido, por supuesto, es un término abiertamente posmoderno: refiriéndome con ello -aunque resulte conflictivo- a que la pintura es algo que nos gustaría pensar como afín a los preceptos que engrosan las teorías del arte moderno. Mientras que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como las de heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura -podría argüir- exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía”.¹⁰ La oposición entre híbrido y pintura en su sentido tradicional tendrá como consecuencia la aparición de nuevos términos como “arte genérico” que para Barry Schwabsky comprende todas aquellas expresiones artísticas que han roto sus lazos con los oficios específicos y tradiciones tanto de la pintura como de la escultura.¹¹

Nuevas Definiciones para una Disciplina Histórica

DIS BERLIN, *LOS PINTORES CONCÉNTRICOS*, 1986.

En las últimas décadas las obras de entidad híbrida son mayoritarias, y aunque conviven con obras de naturaleza menos contaminada, no parece suponer todavía un sistema estable para la pintura. Con respecto al análisis de los últimos ensayos que intentan definir el estado de la cuestión Álvaro Negro, por ejemplo, señalaba la gran dificultad con la que se encuentran los críticos y los comisarios para establecer posibles modelos que puedan corresponder a la heterogeneidad de estilos y medios que cohabitan en la pintura contemporánea, pero antes que añadir un poco de luz sobre estas relaciones, el autor regresaba al eterno problema, principal y acuciante, de afrontar la validez de la propia definición de pintura,¹² animando a que críticos y artistas emprendan esa tarea, pero sin proponer por su parte respuesta alguna. Así pues, la pintura queda definitivamente condenada a estar permanentemente en cuestión. Este artista y comisario proponía prolongar esta labor inquisitiva, retomando y haciendo eterna la duda que Crimp planteara en su famoso *The End of Painting* sobre el por qué de la pintura. Si Crimb cuestionaba su finalidad en el umbral de 1980¹³, Negro proponía “Cambiemos la fecha y hagamos la misma pregunta cada año, cada día...”, confiando en que a base de interrogarla “puede que empiece a cumplirse la utopía y el fin del fin de la pintura se consume definitivamente”.¹⁴

Esta capacidad de la pintura de provocar continuas y múltiples preguntas fue señalada por Mercedes Replinger en *Interrogando a la pintura I*: “como si ella fuera, y sólo ella, el territorio por excelencia de las incertidumbres del arte

J. R. AMONDARAIN, *FONTANA*, 2000

10 GREEN, David: “Painting as Aporia”. Cit. en Cruz, Pedro A.: *Op. cit.*, p. 82.

11 SCHWABSKY, B: *Op. cit.*, p. 5.

12 NEGRO, Álvaro: “El fin del fin de la pintura”, en *Sky Shout...*, pp. 123-143.

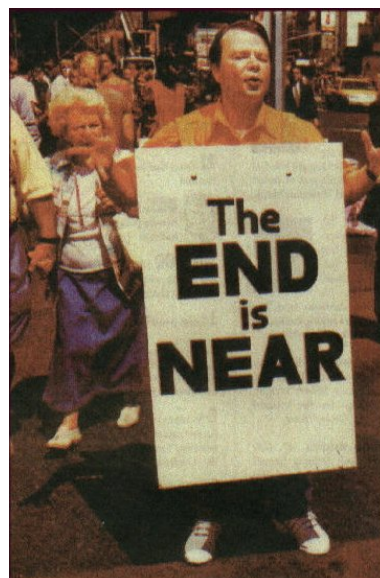
13 CRIMP, D.: *Op. cit.*

14 NEGRO, Á.: *Op. cit.*, p. 143.

contemporáneo”¹⁵; recogiendo como las últimas publicaciones coincidían en referirse a la pintura a través de la interrogación: desde el *Que Peindre?* de Lyotard en 1988¹⁶, al *¿Qué es la pintura?* de Julian Bell¹⁷, varias revistas dedicaban en los 90 sus títulos a este medio en interrogación, *Peindre*¹⁸, *Où est passée la peinture*¹⁹. No en vano la introducción de Barry Schwabsky al exitoso Vitamin P se titulaba “*Painting in the interrogative mode*”²⁰ donde el autor explicaba que el fenómeno de la pintura de hoy es similar al modernismo en forma, pero diferente en fondo, que los pintores modernistas se interesaban, sobre todo, en encontrar lo que significaba pintar, mientras los pintores de hoy se preguntan directamente sobre la pintura: ¿qué significa pintar hoy?

A punto de terminar la década, ¿Qué es la pintura hoy?²¹, continúa siendo el modo de acercarse a la pintura. Una última exposición aborda de forma panorámica la actualidad de la disciplina, *Antes de ayer y pasado mañana*, o lo que puede ser pintura hoy, comisariada por David Barro, busca reflexionar sobre cuál es el lugar actual de la pintura y cuáles han sido los más recientes avances teóricos y formales que ha experimentado la pintura en los últimos años. Dos parecen ser las principales conclusiones: “En primer lugar, que si intentamos saber qué es la pintura hoy debemos considerarla como referente imprescindible y, a la vez, como profeta de su propia muerte; por otro lado, que, igual que la obra de Sigal, lo que hoy denominamos pintura se sitúa en la intersección de lo que fue la pintura, la escultura, la instalación y la arquitectura”²². En la presentación de la exposición en el museo, se plantea: “Una vez asumido que hablar de pintura ya no es lo que era y que debemos acercarnos a ella más como tradición que como técnica, entenderemos que la pintura es una idea, una forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo. Se podría decir que de la pintura sólo nos queda el propio término ‘pintura’, casi hasta el punto de que todo lo que se dice en torno a la pintura sería pintura en sí misma en tanto que manifestación de una actitud, de un posicionamiento que implique al artista estar continuamente repensando su lugar, y preguntándose no sólo el porqué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo”²³. Lo que vienen a decir las nuevas teorías es que *cualquier cosa* que ayude a crear una imagen puede ser una pintura, “porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición.” El resultado es para Barro “Una estudiada tensión entre la estructura y el caos que encaja perfectamente con el grado de indeterminación que nace de la pregunta qué puede ser pintura hoy”²⁴.

La crítica se mostró a favor de esta “actitud lúcida de buscar nuevas formas de hablar de lo pictórico”. Para Castro Flórez el análisis de Barro supera enfoques esencialistas o cuasi-metafísicos para plantear cuestiones temáticas de gran relevancia y aborda la crisis de la pintura no desde su capacidad expresiva sino como



15 REPLINGER, Mercedes: “Interrogando a la Pintura I”, en *Arco, arte contemporáneo*, nº 36, año 2005, pp. 28-31.

16 LYOTARD, Jean Francois: *Que Peindre?*. Editions de la Diference, Paris, 1988.

17 BELL, Julian: *Que es la pintura?*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001, (1999).

18 *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 40, 1992.

19 *ArtPres*, nº 16, 1995.

20 SCHWABSKY, B: *Op. cit.*

21 Declaraciones de Barro a *El Cultural*, 16/05/2009.

22 *Ibid.*

23 BARRO, David: *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, (cat. exp.) MACUF, Junta de Castilla y León, 2004.

24 *Ibid.*



ILLÁN ARGÜELLO



MIKI LEAL



ED RUSCHA

RAMIRO F. SAUS, SUEÑO II, 2007. GOUACHE.



punto de encuentro que redefine y apunala límites.²⁵

Los manuales advierten: “la supervivencia discursiva de la pintura en el paisaje artístico actual se revela como un hecho únicamente posible desde el supuesto de su merma ontológica, o lo que es igual, desde la aceptación de su existencia como una aporía, que tensa y complica cada una de sus manifestaciones. (...) que la pintura sólo se revela como posible en su imposibilidad, en su resistencia a instituirse como lugar de producción, desde el que proclamar su singularidad y diferencia.”²⁶ La pintura debe renunciar definitivamente a ser entendida como pureza disciplinar, ya que éste es un paradigma negativo frente a los discursos impuros posmodernos. Castro recordaba que si la pintura es un *interfaz*, una realidad híbrida como apuntaron Pedro A. Cruz y Miguel A. Hernández-Navarro, “nada impide que sea un ornamento hiperbólico o un espacio en el que se da cuenta de la pasión figurativa. Puede ser (casi) todo y (apenas) nada.”²⁷

The Final End

En los últimos años se han generado imágenes que son consecuencia de este intenso debate. *The End of Painting*, el final de una disciplina, el final de la representación, se afrontan desde el propio medio pictórico, a través de la imagen del clásico telón teatral cerrado como sucede en las obras de Valle, o a través de la frase. Colofón heredado de la filmografía americana y término que sirviera a Edward Ruscha para generar sus reveladoras series, (*The Final End*, 1992) se convierte ahora en icono, posible metáfora del fin de la representación artística, en las obras de Miki Leal (con una apropiación casi literal de Ruscha), o en las de Illán Argüello, Charris, Ramiro Fdez. Saus, Rubén Guerrero, Aitor Saraiba y un largo etcétera.

25 CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Preguntas y respuestas”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 903 23/05/2009, p. 40.

26 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *La visión impura, Fondos de la colección permanente* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 2006.

27 CASTRO FLÓREZ, F.: *Op. cit.*



RUBÉN GUERRERO

RAÚL ESPINEL

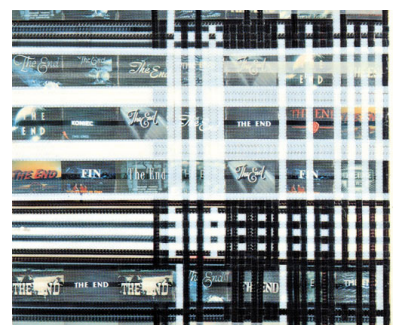


CHARRIS, *THE END*, 1991.



RAMIRO F. SAUS, *MILAGRO DE LOS PÁJAROS 12*, 2006

TUXPO-POYO, *ENDLESS* 1993,
TRAMA DE CELULOIDE.



FIGURACIONES
25



El Problema del Continente: Las Apariencias

Pintura e Imagen: Desplazamiento de la Obra Artística hacia la Imagen

Pensar la pintura hoy, obliga a hacerlo en el contexto sobre el debate de las imágenes. Una de las cuestiones que deterioran la apreciación de la pintura es la de la vigencia o no de su lenguaje, que pierde competencia frente a medios que se apoyan en las nuevas tecnologías y están mejor capacitados para representar 'el espíritu de los tiempos'. La pintura es abordada en la actualidad desde la conciencia de su inferioridad lingüística con respecto a estos mecanismos de producción massmediáticos, minusvalía que ya fue advertida por Lyotard en los 80: "La imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad que el mundo industrial y posindustrial -el tecnocientífico- ha tenido de la fotografía, al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la fotografía".¹ Dos décadas después no sabemos si esa necesidad se mantiene, pero en los últimos años las imágenes de mayor impacto las han proporcionado los medios de comunicación convirtiendo acontecimientos en símbolos históricos, y el arte parece haber perdido ante fenómenos como el terrorismo.²



ED RUSCHA

Las posibilidades que nuevos medios como internet, proporcionan en la difusión de las imágenes, abren un nuevo escenario, en el que, como en la cultura del nuevo siglo, van a ser determinantes los procesos de socialización. Las prácticas artísticas que se desarrollan en este ámbito, denominadas net.art, generan grandes expectativas, como las argumentadas por José Luis Brea, al detectar en ellas, un espíritu de activismo que retomaría la aspiración de las vanguardias de desarrollar "comunidades de productores de medios" en expresión de Bertold Brech, capaces de inducir entre los ciudadanos modos de comunicación directa, insumisa al interés de las industrias o las instituciones.³ Las grandes esperanzas que ha generado la aparición de la red internet, deja a un medio como la pintura desplazada del debate. Si como afirma Brea: "Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de 'insumisión' su resultado se llama *arte*", la red permitiría un arte ¡ilusionante! que actualizaría el sueño vanguardista. El mundo del arte se habría dirigido a la red por "la cautivadora fantasmagoría de ese programa, revisitado"⁴. La pintura no tendría nada que ofrecer ante el potencial de articulación de *forma-*

ED RUSCHA



1 LYOTARD, J. F: "Presenting the unrepresentable: the sublime". Cit. en CRUZ: "Hibridaciones...", p. 76. Christian Caujolle ha descrito por su parte, la manera en que la fotografía ha sido hoy despojada de una de sus más importantes funciones sociales, "que consistía en alimentarnos durante largo tiempo, por medio de los periódicos ilustrados, con 'los acontecimientos del mundo'. Sin embargo, en una época en que esa función ha sido asumida por la televisión y el Internet, la fotografía se encuentra, por decirlo así, obligada a transformar profundamente su propia *vocación por el documento*." Cit. en DIDI-HUBERMAN, Georges: "La emoción no dice 'yo'". Diez fragmentos sobre la libertad estética", en VALDÉS, Adriana (ed.): *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 58.

2 "Sólo el arte -la literatura ha contribuido más que nadie a ello- puede impedir que el horror derive en espectáculo", RAMONEDA, Josep: "La prueba de la guerra", *Babelia El País*, 27/09/2008, p. 4.

3 BREA, José Luis: *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neo-mediales*. Colección Argumentos, Ed. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 37-38.

4 *Ibid.*, p. 38.

ciones de comunidad que poseen estas “comunidades web”, la pintura ha cargado con el peso de la decepción producida por el arte, el escepticismo que la envuelve la invalida para poder ser un nuevo arte ilusionante como el net.art promete ser.

La pintura entonces, ha ido perdiendo su propio ámbito de discusión desde la crisis de la modernidad: “su propia naturaleza cambió la «inocencia» original y el terreno de reflexión que unía forma con contenido por un permanente cuestionamiento de los determinantes internos de su acción en el mundo de las imágenes de referencia, las compartidas social o grupalmente.”⁵ Estaríamos frente a un nuevo régimen estético en el que las obras artísticas se igualan al resto de los objetos “promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad soportada en una circulación social de carácter predominantemente visual,”⁶ donde ha tenido lugar la superación de la obra de arte por la imagen, planteado en términos de Susan Buck Morrs: «La obra de arte (...) representa, mientras que la imagen ofrece una *evidencia*. El significado de la obra de arte es la intención del artista, el significado de la imagen es la intencionalidad del mundo. Si el «mundo como cuadro» (en la expresión de Heidegger) encaja la realidad en un marco para darle sentido, el mundo-como-imagen toma su intencionalidad del objeto (...)»⁷ Buck Morss hablará también del carácter inherentemente comunitario de las imágenes. Sus análisis han generado gran conmoción en el debate artístico, al describir un nuevo escenario, en el que las imágenes flotan sin contexto ni procedencia, pudiendo ser mediadas o interpretadas por cualquiera. Si las obras de arte son ante todo imágenes, la categoría de lo artístico se torna inadecuada, al convertirse todas las imágenes en irrelevantes y equivalentes. “Ya no se distinguen (más) los límites que separan la intervención artística intencional de la realidad sobre la que, hasta hace poco, actuaba como sobre la esfera de su lenguaje-objeto” se desdibujan las fronteras entre ambos prácticamente en los mass media, “a través de un proceso deslumbrante y tenebroso al mismo tiempo (...) lleno de implicaciones políticas”⁸. Si lo único que podemos observar del mundo es la película superficial del mundo que forman las imágenes sin ningún tipo de valor añadido, quedarían obsoletas las aportaciones de Debord por las que gran parte de la teoría artística contemporánea defendía el arte como un acto de desvelar, de revelar lo oculto: “El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de la imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*”.⁹

Tal homogeneización deja de lado como advierte Daniel Lupión que detrás de cada imagen hay unos modos de producción que revierten en sus modos de recepción, y que cualquier imagen sin plataforma para observarla deja de existir, y es que la herramienta que permite construir el sentido. Insistiendo como en la actualidad “el laboratorio del arte no se compone únicamente de discursos, sino del cruce entre ellos y su interrelación con los procesos estratégicos del arte. No

5 ALONSO MOLINA, Óscar: *Op. cit.*, p. 13.

6 BREA, José Luis (ed.): “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, 2005, Madrid, pp. 5-15.

7 BUCK MORSS, Susan: “Estudios visuales e imaginación global”, en BREA, José Luis (ed.): *Op. cit.*, p. 151.

8 ALONSO MOLINA, Óscar: “Sin poetas. Sintiendo el rastro de los dioses huidos más allá del siglo XX”. *Guadalimar*, nº 162, 2002, p. 10.

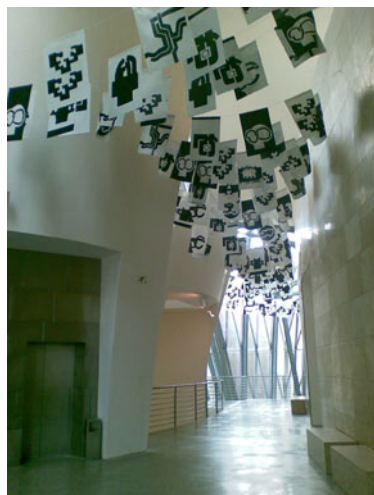
9 BUCK MORSS, Susan: *Op. cit.*, p. 159.



PÉREZ VILLALTA
SOBRE LA INTRANSIGENCIA
(FUERA DEL PARAISO), 1999

CHARRIS, REZAGADO EN RETAGUARDIA, 1998.



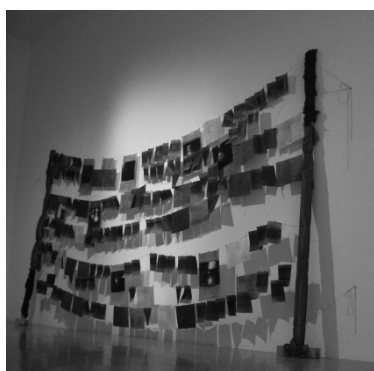


todas las imágenes del mundo
son para nosotros



SOR

TXOMIN BADIOLA,
PASSAGENW, 2007



ESTUDIO JORGE GALINDO.



caben los dogmatismos en un lugar inabarcable por su complejidad y permanente mutación.”¹⁰ Señalaba también Lupión el sometimiento de la visualidad al lenguaje teórico-discursivo como una apropiación desmesurada al otorgar a la imagen una función que, en realidad, no le corresponde, la de explicar y contar conceptos, y acudía a E. B. Gilman: “[...] la imagen acecha en el corazón del lenguaje como su otro indecible” para reconsiderar la fluctuante relación imagen-discurso, donde el lenguaje puede incorporar a la imagen pero nunca subyugarla por completo.

La imagen ha desplazado a la obra artística no sólo en sus condiciones de visualidad sino como objeto de estudio. La Historia del Arte como disciplina ha resultado insuficiente para valorar el nuevo escenario, los Estudios Visuales aparecen como una nueva disciplina¹¹ capaz de analizar la *nueva cultura*, que no limita lo visual a las artes y crea un *continuum* reflexivo entre las imágenes en el arte y en los medios de comunicación contemporáneos¹², ante tales cambios los problemas de la pintura son minimizados, se convierte en una discusión marginal ante el entusiasmo que los nuevos análisis transmiten. Así Norman Bryson entendía que los *estudios visuales* no vendrían sino a constituir el modo autorreflexivo característico del *régimen escópico* que concierne y se define en nuestro tiempo, “en la sincronía de nuestra actualidad, resultaría imprescindible enmarcar esa actualidad, como temporalidad *intempestiva*, en el horizonte multisíncrono del conflicto de las formaciones culturales característico del proceso de la globalización.”¹³

Recientemente el artista Juan Zamora se refería a los límites del arte contemporáneo en relación con el resto de imágenes de nuestro presente: “(...)creo que la diferencia entre las imágenes que generamos en el arte y las que imágenes con las que lidiamos en nuestro día a día radica en que las primeras son una vuelta de tuerca de las segundas, con el peligro que conlleva pasarse de rosca o dejar la pieza ‘suelta’. Lo siniestro es que mientras el arte se sirve -o debería- de las posibilidades de las imágenes para cuestionar e intentar avanzar como cultura visual, otros las utilizan sólo como un instrumento de manipulación en beneficio propio”.¹⁴

De la Sobreabundancia a la Represión

Desde mediados de los años ochenta parece asumido por todos los sectores que pintar, esculpir, grabar... obliga a la reflexión sobre lo que supone seguir produciendo en un mundo en el que la imagen tiene un poder y una presencia absoluta en todos los ámbitos de nuestra vida. *Nada para ver*, una actitud que quizá “sea sintomática de nuestra cada vez mayor dificultad para situarnos en un mundo en el que las imágenes han dejado de servir para explicarnos a nosotros mismos.”¹⁵ Ésta se va a convertir también en la principal preocupación para la mayoría de los artistas que trabajan con la imagen, David G. Torres lo explicaba recientemente-

10 LUPIÓN ROMERO, Daniel: “La reinterpretación de las imágenes desde el laboratorio del arte: balas como trampantojos” [en línea], en *Revista CES Felipe II*, 2007.

11 Miguel A. Hernández, la denominaría como *end-disciplinar*, una estructura de campo de problemas que se define precisamente en el marco de un “fin de las disciplinas”. Cit. en BREA, J.L.(ed.): *Op. cit.*

12 BREA, J. L., (ed.): *Ibid.*

13 *Ibid.* p. 12.

14 ZAMORA, Juan: “Entrevista bajo la lluvia”, en *Juan Zamora. Where one sun*. Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca, 2010, p. 53.

15 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: “Huellas y tiempo (sobre Ignasi Aballi)” [en línea], en *salonkritik.net*, 07/12/2005.

te: “Es pertinente preguntarse qué quiere decir producir imágenes en el mundo contemporáneo y cuál es su estatus. Esto implica analizar la realidad, lo que ves y lo que te envuelve, tomar un punto de vista crítico frente a la sobreproducción de nuevas imágenes. Aunque es una resistencia ingenua: nada de lo que haga disminuirá la actual proliferación ni afectará al uso que se hace de la imagen. Apenas puedes dejar claro que otras actitudes son posibles, que es posible ser más críticos con lo que nos rodea.”¹⁶ Las prácticas artísticas atienden cada vez más a documentos de la historia y la actualidad, “la *vocación estética* del arte no cesa de batirse en retirada”.¹⁷ Las nuevas colecciones de arte se han hecho permeables a estos criterios, así Ninfa Bisbe, la comisaria encargada de dar a conocer los fondos de la Colección de arte contemporáneo de “La Caixa”, explicaba la necesidad de “incidir en la función del arte como generador de pensamiento crítico en torno a nuestra cultura, en un momento en que está bajo la amenaza de ser neutralizado e instrumentalizado como un producto de consumo más de la sociedad del espectáculo”¹⁸. Las preguntas se suceden: ¿Hay posibilidad de ser otra cosa que consumidores de imágenes previamente seleccionadas por otros?¹⁹, ¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de *no ver nada de nada o ver sólo clichés*?²⁰ En estas condiciones no es sólo la pintura la que tiene dificultades, el arte actual “presta extrema atención a las ‘imágenes de crisis’, una atención que llega bastante más allá que la apropiación *pop* o de las imágenes *low* convertidas en *in* por algunos creadores de moda.”²¹ La obra artística en general busca su sentido.

Un punto álgido en la deriva que alcanza la reflexión sobre la sobreabundancia de imágenes y obras a la que nos enfrentamos en la actualidad, tuvo lugar con la controvertida y polémica²² 28ª Bienal de Sao Paulo de 2008, denominada por la prensa la Bienal del Vacío, ya que su comisario, Ivo Mesquita, consideraba preciso sacar el arte de la bienal para que se salvase, y a la propia bienal como una pausa necesaria ante una época voraz de creación y consumo como ésta que obligaba a pararse a pensar hacia dónde vamos. Para Mesquita una bienal sólo tiene sentido si demuestra capacidad analítica y crítica, por lo cual propuso dejar un pabellón completamente sin obras, como “metáfora de un museo imaginario”²³, esa planta vacía sería la “representación de la historia más reciente del arte”.²⁴ Como seña-

16 TORRES, David G.: “Ignasi Aballí. Hay que adoptar un punto de vista crítico”, [en línea], en *elcultural.es*, 5/06/2008.

17 DIDI-HUBERMAN, G.: *Op. cit.*, p. 59.

18 BISBE, Nimfa; TATAY, Helena: *Zonas de riesgo. Colección de arte contemporáneo de la fundación la Caixa*. Fundación La Caixa, Barcelona, 2009.

19 VALDÉS, Adriana (ed.): “Prefacio a la edición chilena”, en *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008, pp. 5-15.

20 DIDI-HUBERMAN, G.: *Op. cit.*, p. 53.

21 *Ibid.*

22 La propuesta recibió fuertes críticas con las que el propio comisario se vió obligado a defender su postura de forma un tanto forzada y artificial. Véase: BARRIENDOS, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius: “Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte”, en *Estudios Visuales*, nº 6, Cendeac, Murcia, enero 2009, pp. 139-162.

23 Mesquita se explicaba: “Esta nada debe de ser entendida como una petición de reflexión sobre el papel de las bienales en general y de la creación artística en particular. Pido un poco de calma y tranquilidad para meditar sobre el futuro”. Como comisario consideraba preciso sacar el arte de la bienal para que se salve, y a la propia bienal como una pausa necesaria ante una época voraz de creación y consumo como ésta que obliga a pararse a pensar hacia dónde vamos. Para Mesquita una bienal sólo tiene sentido si demuestra capacidad analítica y crítica. En GARCÍA, Ángeles: “El ruido del vacío”, [en línea], en *elpais.es*, 08/11/2008.

24 *Ibid.*



ENRIQUE MARTY, LA FAMILIA
2000



PEDRO G. ROMERO, MASCLATA
NT 4, 2001 FOTOCOLLAJE.



RICARDO CADENAS, NUBE DE
IMÁGENES, 2003.

PABLO ALONSO.

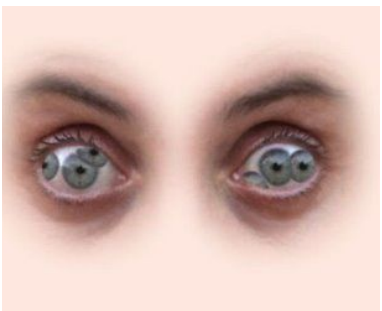




DIS BERLIN



CHARRIS, SUSANA Y LOS HOM-BRES, 1998



MARINA NUÑEZ. FOTO DIGITAL



CARLOS PAZOS

CURRO GONZÁLEZ,
EL INTERPRETE, 2000.

laba Javier Fuentes Feo “es posible que nunca antes el arte fuera algo tan etéreo como ahora; así sólo en la discusión y en la puesta en evidencia del “sentido” que puede tener, encuentra, al igual que estas instituciones, la opción de justificar su existencia y de asumir su lugar fluctuante, es decir, no ya de burocratización sino de apertura a la crítica, a la discusión o, lo que es similar, a la puesta en duda de su propio valor y sentido.”²⁵

Sin embargo para otros autores como Rancière la sobreabundancia de imágenes no es tal, habla de imágenes que pese a existir ‘no cuentan’, al ser suprimidas, no caen dentro de las ‘coordenadas de lo visible’. El problema no es la multiplicación exponencial de imágenes sino, muy por el contrario, un fenómeno de sustracción masiva: “No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada en el hecho de descartarlas”²⁶ para el autor decir que hay “demasiadas imágenes” es en primer lugar el veredicto de quienes se encargan de manejarlas, y sólo más tarde el de quienes creen criticarlos.”²⁷ Y denuncia como el poder ordena antes que nada la puesta en escena de las imágenes dadas, de “sus” imágenes, ante lo que el autor solicita una redistribución de lo que se toma en cuenta: “un modo de información es una manera de seleccionar las imágenes que valen por todas las otras. (...) Lo que la invención artística y política puede oponerle es otra selección, otra manera de construir la relación de lo uno -o de un reducido número- al gran número, singularizar aquello que el sistema confunde en una masa confusa, dotar de nuevos poderes a lo singular para figurar al gran número.”²⁸ Rancière defiende un arte que muestre que “la imagen no es un simple pedazo de lo visible, que es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver.”²⁹ Para concluir como decididamente, no hay de ninguna manera demasiadas imágenes y “No hay tampoco demasiados artistas para reflexionar, más allá de los estereotipos críticos, sobre lo que significa producir imágenes”³⁰ En nuestro país artistas como Simeón Sáinz Ruiz apuestan por un vigente poder de la imagen, que se evidenció por ejemplo en el cambio de estrategia militar de la OTAN como consecuencia directa de la foto que llenó primeras páginas y cubiertas de los medios de comunicación en donde se veía el cuerpo destrozado de un hombre, hecho un guiñapo, sobre una barandilla. Esa imagen, unida a otras, doblegó la pasividad occidental acelerando el final de la guerra.³¹

Actitudes Contemplativas

En este contexto la crisis de la pintura parece una consecuencia lógica de la situación crítica por la que pasa la cultura artística y que debía afectar a todas las disciplinas por igual. Si su diagnóstico es de mayor gravedad es porque va sumando valoraciones negativas. “La pintura actual está relegada a remotas estancias donde

25 FUENTES FEO, Javier: “Modelos de producción artística (en un tiempo desubicado)”, en *Arconoticias*, n° 24, 2002, p. 43.

26 RANCIÈRE, Jacques: “El teatro de las imágenes”, en VALDÉS, A. (ed.): *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 71.

27 *Ibid.*, pp. 71-72.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 77.

30 *Ibid.*, p. 89.

31 SAIZ RUIZ, Simeón (coord.): “El poder de las imágenes”, en *Realidad contra identidad, ensayos sobre “J’est un Je*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 125.

los aires llegan, en muchos casos, viciados.”³² Este arte etéreo que desconoce su razón de ser, continúa exigiendo al espectador su capacidad de activar la obra, de completarla en muchos casos, y aquí la pintura viene siendo acusada desde hace décadas de no atender a la obligada posición del espectador. En este sentido los cambios significativos que han tenido lugar en las últimas décadas respecto a las condiciones de experiencia de la obra, no parecen haber sido asimilados por la mayoría de los espectadores. Benjamin ya advirtió de cómo mientras más disminuye la importancia social de un arte, “más se separan en el público -como se observa claramente en el caso de la pintura- la actitud de disfrute y la actitud crítica. Lo convencional es disfrutado sin ninguna crítica; lo verdaderamente nuevo es criticado con repugnancia.”³³ Para gran parte del sector artístico el hecho de que el público mayoritario entienda la ‘contemplación’ como la única forma de aproximarse a una obra de arte, ha perjudicado a la comprensión y apreciación del resto de prácticas artísticas: “¿Por qué el arte se define siempre en términos de apariencia visual y apela por tanto a las facultades ópticas? ¿Por qué sólo la contemplación, la quietud, la belleza el olvido de sí? ¿Por qué las experiencias fenomenológicas que hagan del cuerpo un vector de medida en su sentido más amplio?”³⁴ El arte actual exige del espectador una participación activa, y que sea consciente de que le corresponde un trabajo de interpretación, de que no hay hechos de visualidad pura.

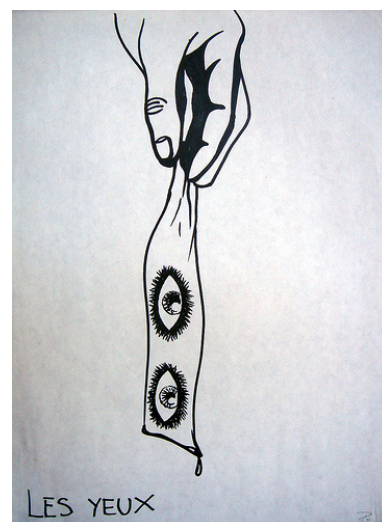
La crítica al punto más extremado del formalismo, que defendía objetos que ‘podían hablar por sí mismos’, arrastra a la pintura a una valoración peyorativa. Crítica y arte quieren distanciarse de los modos de ver del modernismo, e ir más allá de las cualidades ópticas del arte, de la infabilidad de la obra y la dimensión sensorial concreta e inmediata, con las que esta es identificada. Exposiciones pioneras, como la que organizara Crimp, *Pictures* (Artists Space, Nueva York, 1977) y que celebraba “el abandono del medio artístico en cuanto tal” definía lo que sería el “síntoma” de la época: “Desconfía de las apariencias”, parecen decir, porque la obra se encarga casi siempre de problemas que atañen al modelo y la copia, el original y la repetición; imágenes, signos y simulacros... Los análisis del panóptico de Foucault, las teorías feministas, etc., hicieron comprender que todo *ver* es el resultado de una construcción cultural -y por lo tanto siempre un *hacer* complejo, híbrido-. La presunta “pureza” o *esencialidad de la visión*, ha quedado desplazada por análisis “sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y *cultural* -y por lo tanto, políticamente connotado- de los *actos de ver*: no sólo el más activo de *mirar* y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, (...), sino todo el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y discriminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control ... que todo ello conlleva”³⁵ Brea resumía de esta forma, la importancia que la mirada, el ver, tienen todavía en el siglo XXI, cómo vienen siendo asuntos principales para la apreciación artística, ocupando el centro de interés en los análisis ofrecidos desde los estudios visuales (Mitchell, Bal), o autores como Bryson que se han encargado de poner en relación el problema de la mirada con cues-



EMILIO GÓNZALEZ SÁINZ



EMILIO GONZÁLEZ SÁINZ



PEREÑIGUEZ, LES YEUX.



ALBY ALAMO.



FIGURACIONES

32 PALOMO, Bernardo: “Alfonso Albacete”, [en línea], en *elcultural.es*, 04/07/2001.

33 BENJAMIN, Walter: “Recepción de la pintura”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, México, 2003, p. 82.

34 FDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa, Madrid, 2004.

35 BREA, J. L.: “Los Estudios visuales: por una...”



SOFÍA JACK, STILL



RAMIRO G. SAUS, LAS INDIAS GALANTES, 2009.



S.MARTÍN BEGUÉ

ABIGAIL LAZKOZ

FIGURACIONES
32

tiones contextuales e históricas en relación con la pintura.³⁶ Por su parte Jacques Rancière ha advertido sobre la confusión en la identificación de la imagen con lo visual o lo visible, cuando la imagen no es una exclusividad de lo visible, “no se define sólo por la presentación de lo visible” dado que en ocasiones lo visible no conforma una imagen y, en otras, las palabras son materia de imagen.³⁷ De gran relevancia han sido también las aportaciones de Buck-Morss quien se ha ocupado también de la transformación de la estética,³⁸ que ha cambiado su modo de ver cognitivo *en contacto*, por *un modo de bloquear la realidad*, en un proceso histórico por el cual el uso de nuestros sentidos poco a poco fue *entumecido* por el raciocinio encargado de no ser afectado por los constantes shocks de la vida moderna: “Pero, por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado...y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de “sobrestimulación” y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica.”³⁹

En este escenario de dislocación de la mirada, se situaba la exposición *La visión impura*, la comisaria partía de la convicción “de que las preguntas en torno a la visualidad son relevantes políticamente en una época en que la «política de la prueba» y la pseudoevidencia mediática hacen más pertinente que nunca que el discurso artístico abra las vías a una cada vez más necesaria imaginación «productiva».”⁴⁰ Entre los objetivos buscados, estaba proporcionar al espectador motivos para que siga repensando estrategias de visión, y le proponía distintas tareas: “ha de considerar que su mirada viste un cuerpo, que es por tanto mirada encarnada; que no existe dominio en el que se ejercite la opticalidad pura; que es importante tener en cuenta las relaciones intrincadas que se establecen entre texto e imagen; que el tiempo entra a formar parte de los modos de mirar, que no se dan siempre en «un instante»; que ha de enfrentarse también a aquello que, aparentemente, resulta invisible; que ha de preguntarse por los estrechos límites que separan a pintura del contexto general de la imagen; cómo han de percibirse, en este sentido, los trabajos de una y otra en sus diálogos con la desaparición.”⁴¹ Se aboga por una visualidad no ligada a las estrategias clásicas de percepción, sino entendidas como un proceso mucho más complejo, en el que se entrelazan dispositivos de diversa naturaleza, ya sean textuales, mentales, sensoriales o afectivos que tiene connotaciones políticas y culturales.

Pero, entonces ¿no necesita de esta posición la pintura? Las obras pictóricas, ¿no necesitan igualmente ser *leídas*? En demasiadas ocasiones se vuelca sobre la pintura una crítica que en realidad va dirigida a antiguas posiciones de poder, como señala Fdez. Polanco, no estaría de más revisar algunos aspectos de las críticas al formalismo “que tanto el ejercicio de la mirada, del “ver por sí mismo”, como la “forma signifiante” pueden ser rescatables y convivir con cualquier tipo de hibridación e impureza e incluso combatir a una mirada que no ve, sino “dispone”⁴² Se pregunta además si sería posible evitar demonizar miradas afanadas, intentando ganarlas “para un atención en forma de tiempo prolongado que venimos deman-

36 BRYSON, Norman: *Visión y pintura, La lógica de la mirada*. Alianza, Madrid, 1991.

37 RANCIÈRE, J.: *Op. cit.*, p. 82.

38 BUCK-MORSS, Susan: *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte*. La Balsa de la Medusa 25, Madrid, 1993.

39 *Ibid.*

40 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *La visión impura, Fondos de la colección permanente* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 2006, p. 18.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 19.

dando ahora que parecen imperar los ‘desordenes de la atención’” descritos por Jonathan Crary (*Suspensión de la percepción*, 1999). “¿Qué hay de malo en mirar atentamente, hoy precisamente que ni se mira ni se ve? ¿Qué hay de malo en tomarse un tiempo hoy, precisamente cuando hemos abdicado de la demora en aras de una constante crispación? ¿Cómo rescatar hoy otro sentido “racional y civilizado” en el que quepan el cuerpo y todas las identidades?” Planteaba la autora, para preguntarse también si las críticas radicales de figuras como Rosalind Krauss no estarían al luchar contra la jerarquía de la visión, tornándose ellos mismos en nuevos discursos hegemónicos.⁴³ Otros autores no son tan calmados en la denuncia de estos abusos, así Castro Flórez afirmaba: “(...) la experiencia *contemplativa* está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de las estrategias teóricas contemporáneas, lo que de suyo supone un desmantelamiento de aquello que etimológicamente designa; en última instancia la textualización o, mejor, la interpretosis produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que *no hay nada que ver*. La cultura de la “percepción distraída” acepta a regañadientes la demanda de pausa implícita en la lógica de la pintura, ese enfrentarse con un territorio exclusivamente desde la distancia, con una *visión háptica*.”⁴⁴ Y en otro texto: “Cuando el arte contemporáneo está entregado al literalismo y a la mezcla “realista” del camp (lo kitsch-banal-divertido) y lo traumático (en una obscenidad salpimentada con retórica pseudo-psicoanalítica), la sutileza y, sobre todo, la contemplación parecen, radicalmente, excluidas. Y, sin embargo, el deseo de crear un espacio plástico alegórico (esa evocación de lo otro a la que alude el pintor) persiste como una herida que no puede cerrarse.”⁴⁵

Derivas de la Percepción Distraída

Walter Benjamin ya advirtió de cómo el arte distrae y se recibe con distracción: “La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma la recepción el cine responde con su acción de shock.”⁴⁶ La posición del espectador es determinante “El cine hace retroceder el valor de culto no sólo por el hecho de que pone al público en una actitud examinante, sino porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído”.⁴⁷ En el contexto actual de renovado interés por el cine y el video, la animación digital, vuelven a interesar los análisis sobre el tipo de distracción que proporciona el arte, y las nuevas obligaciones para la percepción de las que da prueba, como advertía recientemente Peter Osborne.⁴⁸ Para quien con la actual convergencia de las tecnologías de comunicación audiovisual basadas en formatos digitales, el campo de la percepción distraída se ha trasladado otra vez: de la televisión (en los 60) a la incesante multiplicación de espacios

43 *Ibid.*

44 CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Luminosa expansión de la sombra” [en línea], en *macuf.es* 2009.

45 CASTRO FLOREZ: “El Inmenso Placer de Estar en las Nubes”, en *Jorge Fin. Nefelocoquigia o la interpretación de las formas de las nubes* (cat. exp.). Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2005, p. 6.

46 BENJAMIN, Walter: *Op. cit.*, p. 82.

47 *Ibid.*, p. 95.

48 OSBORNE, Peter: “Recepción distraída: tiempo, arte y tecnología”, en BOURRIAUD, Nicolás (coor.): *Heterocronías, Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac, 2008, p. 240.



SERZO, PETRO FERRO, AHORA EL CUENTA-VUELOS, 2009



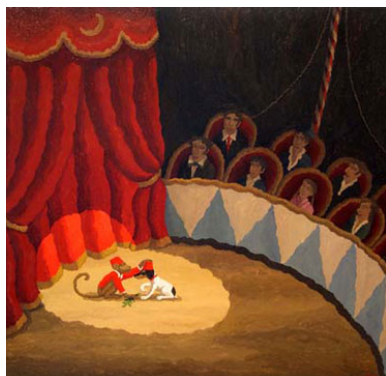
SIGFRIDO MARTIN-BEGUÉ, COLORATURA A CUERDA.



MANOLO QUEJIDO, SIN NOMBRE Nº 27

PEREJAUME, REPRESENTACIÓN, 1995.



R.F.S., *ENTREACTO*, 2008,GONZÁLEZ CUASANTE, *GIRALDILLO DE COMEDIAS*, 1997.

RAMIRO FERNÁNDEZ SAUS



PABLO VALLE, 2007

MAZARÍO, *SEÑORAS Y SEÑORES, NIÑOS Y NIÑAS*, 2006.

y funciones sociales en la visualización interactiva de la pantalla del ordenador.”⁴⁹ Para Osborne estamos experimentando un culto a la distracción nuevo y “más difuso en términos espaciales, gracias a Internet, y plantea viejas cuestiones que se han visto avivadas por aspectos temporales relativos al uso reciente del video y el cine “¿cómo distraer de la distracción entonces, sin volver meramente a reproducirla?, ¿Cómo va a recibirse el arte en un estado de distracción sin convertirse en otra simple distracción? O dicho de otro modo, ¿cómo va el arte a distraer de la distracción sin perder el contacto con la distracción, sin introducirse en otro ámbito totalmente distinto -la inmersión contemplativa- carente de toda relación con otras distracciones y, de ese modo, convirtiéndose en un medio de escape de la realidad, de la propia estructura temporal de la experiencia con la que debe lidiar si quiere ser «contemporáneo» y efectivo? El autor sigue el análisis de Benjamin por el cual el cine era el medio en relación con el cual “todo los problemas del arte contemporáneo hallan su formulación definitiva” para afirmar como en la actualidad los problemas del arte contemporáneo necesitan, por tanto, ser reconsiderados en relación con las técnicas audiovisuales de corte digital,”⁵⁰ si Benjamin identificaba la recepción en un estado de distracción con la realizada a través del colectivo, -en un espacio arquitectónico concreto y según el uso social de las cuali-

49 *Ibid.*50 *Ibid.*, p. 245.

PEREJAUME. *PREÁMBULO*, 1990

dades temporales del cine-, habría que tener en cuenta los usos públicos actuales. Osborne concluía afirmando que “El «no-lugar» global, informativo y metropolitano de la ciudad es el contexto de la exposición, y las técnicas digitales suponen la base de sus técnicas operativas. Y cada vez más, las filosofías del tiempo tienen la clave de su interpretación.”

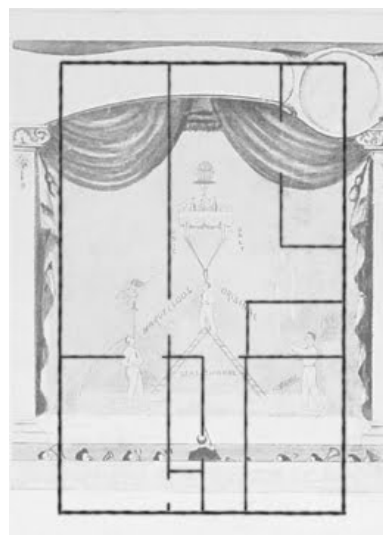
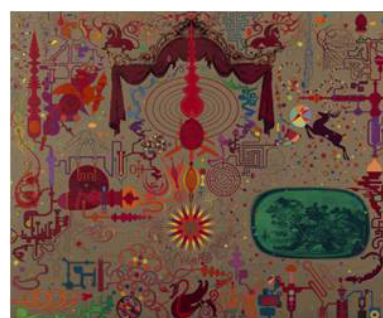
Este escenario no parece ser en el que se sitúa habitualmente a la pintura, que se encuentra de nuevo con dificultades. Benjamin ya había analizado en las diferencias de este medio con el dirigido por el uso del tiempo, el cine; y advertía de cómo la pintura, prefería ser contemplada por uno o por pocos. El público numeroso del siglo XIX sería un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que para Benjamin no sería sólo consecuencia de la aparición de la fotografía sino por las exigencias planteadas por la obra de arte a la masa. La pintura no estaría en condiciones de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea, y aunque se haya logrado presentarla ante las masas “no se encontró una vía por la que las masas hubiesen podido organizarse y supervisarse a sí mismas en una recepción de ese tipo.”⁵¹ Entre numerosas comparaciones entre ambos medios, el autor encontraba en el cine la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada, al renunciar de forma radical a perseguir un valor eterno. En el otro extremo, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de una pieza: “En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable”⁵²

Se cierra el telón

Numerosos pintores han tratado la relación del espectador con la obra, la dificultad de la percepción, a través del icono del propio escenario donde tiene lugar la tradicional representación, en la sala de cine, en la del teatro, en el circo, etcétera. El escenario se muestra así como lugar común para pintores como Ramiro Fdez. Saus, o Sigfrido Martín Begué, (donde la que la paleta del pintor aparece en un imaginario rodaje con la figura del Pinocho y por tanto asociada a la mentira). Pablo Valle y Saus incluyen a los propios espectadores en sus composiciones. Chema Cobo organizó una de sus últimas exposiciones *Eclipse*, con un recorrido que comenzaba con la puesta en escena de una representación teatral (primer

⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵² *Ibid.*, p. 62.

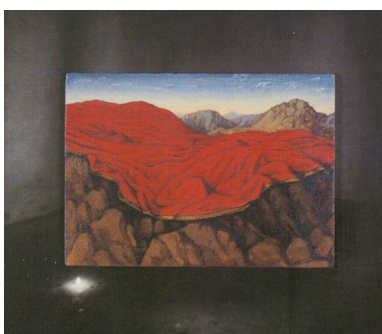
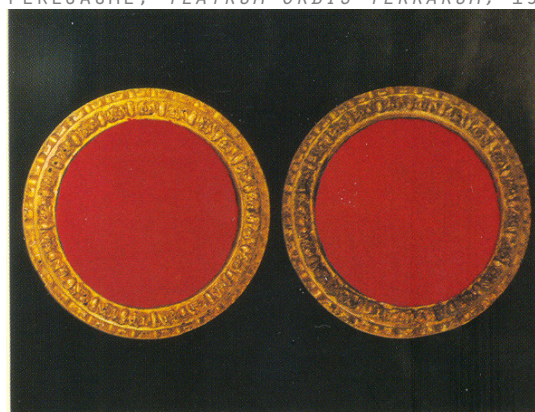
J. CASTELLANO. *EL TELÓN Y EL MANTEL*, 2010.JUAN CUELLAR. *REINASSANCE*, 2002

DIS BERLIN

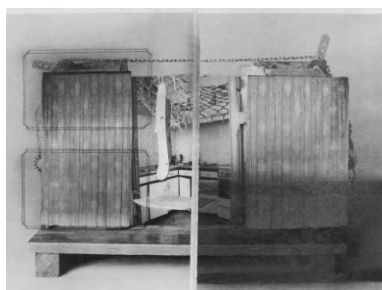
R. FDEZ. SAUS, *SUEÑO*, 2007

MARTÍN Y SICILIA, *EL CINE*, 1998

PEREJAUME

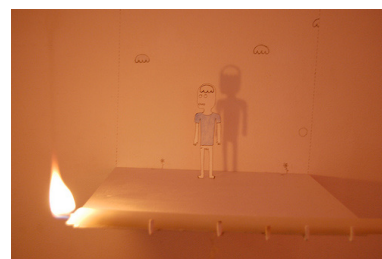
ACTION-MAGIC-
PAINTING.JOSE LUIS SERZO, SERIE *LAS ACCIONES DE BLINKY ROTRED*, 2009-2010.VENTURAS Y DESVA-
RIOS PINTURALES.ILUSIÓN Y ARTIFI-
CIO,

PEREJAUME, 1992

JACOBO CASTELLANO, *S/T*,
2008, FOTOGRAFÍA INTERVE-
NIDA.

espacio), -en el que aparecían escenario, partitura y audiencia- para exponer a continuación la confusión que existe hoy entre «actualidad» y realidad (segundo espacio), y terminar en un reducto de fantasmas (último espacio), en el que ya solo se ve lo que no es visible. Sobre esa compleja relación con lo real indaga el trabajo de Castellano quien sitúa sus objetos en un escenario con telón construido a través de registros fotográficos manipulados, para insistir en el recuerdo y la memoria. Zamora sitúa igualmente a sus personajes en una escenografía, pero aquí esquemática y cuidadosamente simplificada.

El telón se conforma así como elemento imprescindible para abordar la pintura como sistema, defendiendo su validez, como en las obras de Dis Berlin, o exteriorizar toda su tramoya como en las de Serzo, ocupando gran parte de las series de Perejaume, quien lo inserta en un diálogo, pintura -paisaje-telón, sobre el que establece su investigación artística. El telón teatral se convierte en elemento de autoanálisis de la práctica pictórica, metáfora de la representación y se cierra para señalar la conciencia de su cuestionado fin.

JUAN ZAMORA, *BIRD IN-OUT BRAIN*, 2010. INSTALACIÓN,

JUAN ZAMORA. INSTALACIÓN

El Valor de lo Nuevo

Dominio y Competencia de lo Tecnológico

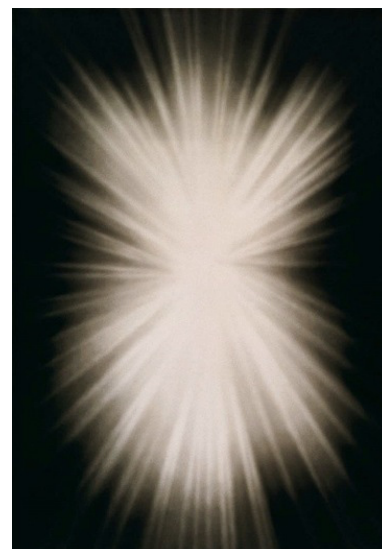
La aparición de nuevas tecnologías tiene dos centros de interés, por un lado los cambios que genera al introducirse como generador de nuevos hábitos sociales, modificando en profundidad los procedimientos de producción y recepción de las experiencias estéticas en general y de la representación artística en particular. Por otro, el progresivo uso que de ellas se hace específicamente como práctica artística autónoma.

Como práctica, la lectura evolucionista inmediatamente inviste de caducidad a la técnica precedente, que tiene que medirse en clara competencia, por lo que ante el ascenso de los medios digitales en estas dos décadas hemos presenciado la lenta retirada de la pintura, ya que incluso cuando el arte se muestra más abierto, más versátil y plural, como sucede en la actualidad, menores parecen ser las posibilidades de que la pintura pueda recuperar la categoría de arte actual de la que fue expulsada. La definición que diera Roland Barthes: “Ser moderno es saber qué es lo que ya no es posible”⁵³ ha sido asumida por artistas, comisarios, críticos y galeristas que se ven obligados a rechazar esta disciplina ante el nuevo signo de los tiempos. La pintura continúa así alejándose de ese horizonte de lo moderno que persiguen todos para sí. Recientemente Rosa Olivares dedicaba un editorial de la revista *Exit Express* a la difícil tarea de ofrecer opinión cuando la cultura sólo desea lo nuevo: “Criticar la supuesta radicalidad de algunas propuestas artísticas o curatoriales desde un lugar aún más radical o simplemente más informado o más amplio, puede resultar mortal para el atrevido crítico. Cualquier crítica a lo ‘más’ del momento será recibida con calificativos de inmovilista, inculto, antiguo, que nos acercarán más a una derecha estética con la que obviamente el ‘crítico valien-



FERNANDO GUTIERREZ, INSTALACIÓN

PABLO ALONSO,



FIGURACIONES

53 BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona, 2009, p. 268



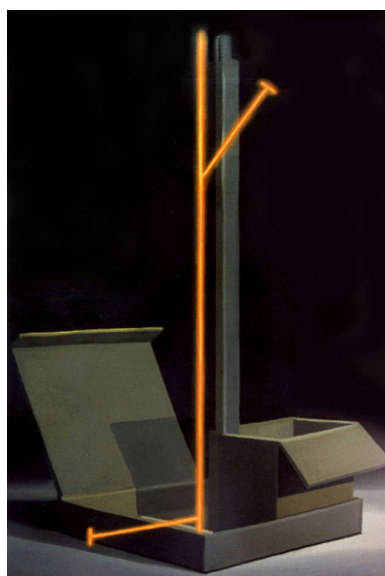
HUMBERTO DEL RÍO,
OTRA VEZ NUEVO, 2005.

te' no tiene nada que ver. Con esta situación la auténtica y más moderna crítica se encuentra prácticamente con las manos atadas a la espalda, ya que cualquier opinión que no esté en la línea, que no sea correcta con la opinión de los árbitros oficiales de la modernidad, será tomada en su contra.”⁵⁴ El artículo recordaba también como ante las malas experiencias por las que pasó la crítica en el pasado siglo, este sector quiere evitar que pueda ponerse de nuevo en duda su credibilidad: “Es sabido que la falta de apoyo y comprensión al impresionismo por parte de la crítica francesa del momento y la posterior dureza contra el expresionismo abstracto americano en su presentación europea, seguido por el histórico éxito de estas dos tendencias a nivel mundial, ha originado un complejo prácticamente inexpugnable en la conciencia de toda la crítica de arte occidental, que la hace prácticamente inservible en sus apreciaciones sobre lo nuevo. Desde ese momento todo lo nuevo es bueno, interesante y está apoyado por el mercado y las instituciones, aunque nunca como ahora. Y desde luego lo está de una manera tan global que parece el paradigma de la globalización cultural.”⁵⁵

Condicionado el interés de las obras por su carácter novedoso, no es difícil suponer que la histórica pintura no va a ser el formato artístico que defina este tiempo. Este papel lo vienen ocupando las nuevas tecnologías, como hemos podido comprobar en numerosos eventos, el último año con la tercera edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS), que giraba en torno a las aplicaciones tecnológicas más recientes. “Sólo habrá arte de hoy”⁵⁶ adelantaba su comisario, el también artista Peter Weibel, refiriéndose “a todas las obras influidas por el arte digital”, lo que no significaba que necesariamente tuviera que figurar expresamente un ordenador o una pantalla. Weibel justificaba esta identificación de lo tecnológico con el arte de hoy por una lógica sustitución evolutiva: “Cuando llegó la fotografía los pintores perdieron el monopolio de la imagen; con la llegada de internet, la televisión y el cine han perdido el de la imagen en movimiento. Internet es una nueva Arca de Noé, una plataforma y un modelo. Sin embargo, en la historia de la Biblia se salvan sólo los elegidos, mientras que con la tecnología se salvan todos.”⁵⁷ Lo que no explicaba Weibel es en qué condiciones estaban siendo todos salvados cuando la realidad es que hoy por hoy no parece que la pintura haya sido rescatada del naufragio,⁵⁸ aunque se comporte como si así fuera, creyéndose ya en tierra y seca.⁵⁹

Cuando en una explicación se señala el tipo de obras que ya no pueden ser arte actual siempre se acude al ejemplo de la pintura, y a los recursos figurativos “La clásica naturaleza o el retrato fidedigno de una persona o institución, aún en imagen, nos margina de lo que es nuestro centro real de intereses y preocupaciones, nos sentimos extrañados ante aquella icónica, que sinceramente juzgamos obsoleta y desencajada para nuestras ocupaciones y preocupaciones actuales. En cambio el producto artístico, aquello elaborado con la intención de afectar la sen-

JOËL MESTRE



54 OLIVARES, Rosa: “La crítica como una de las bellas artes”, en *Exit Express*, nº 23, nov. 2006, p. 3.

55 *Ibid.*

56 BOSCO, Roberta: “La tecnología democratiza la creación para que todos puedan ser artistas”, en *Babelia (El País)*, nº 833, 10/11/07, p. 8.

57 *Ibid.*

58 Véase BLUMEMBERG, Hans: *Naufragio de espectador*. Visor, Barcelona, 1995.

59 Cuando tras el naufragio Zaratustra fue devuelto a tierra, se preguntaba cabalgando sobre una ola: “¿Dónde se ha quedado mi destino? No sé a dónde va. Me pierdo a mí mismo”. -Se echa al tumulto. Entonces sumido en el disgusto busca cualquier cosa de consuelo- el mismo. NIETZSCHE, Friedrich: *Así hablaba Zaratrusta*. Cit. en BLUMEMBERG, H.: *Op. cit.*, p. 29.

sibilidad de quien lo observa...”⁶⁰ Mientras paisaje y retrato siguen siendo recursos icónicos muy presentes y válidos para la fotografía actual cómo pudo verse en *Sujeto* o *Los Géneros*, y que gozan de gran aceptación e interés por parte de los artistas y la crítica, pero si estos son pintados, rápidamente serán tildados de obsoletos.

La mayor parte de las exposiciones que abren o cierran el tercer milenio harán referencia a que las obras estén realizadas con nuevas tecnologías como característica principal y determinante, así sucedía en *Futuro Presente* “Esta exposición se presenta deliberadamente como bisagra de las vivencias actuales que encaramos en el cambio de milenio y de siglo y el impacto psicológico que conlleva. Las nuevas tecnologías están marcando nuestra manera de ver el mundo, y así mismo el del artista que se ve empujado a constituirse en investigador en diferentes campos y disciplinas del conocimiento situando lo artístico en el proceso y la actuación del artista.”⁶¹ La tecnología es lenguaje, y lo que sucede, afirma Manel Clot es que “el futuro pisa constantemente el presente”⁶².

Ya hace casi dos décadas José Jiménez describía como “oscuros, inciertos instantes”⁶³ los que caracterizaban un tiempo en el que seguimos inmersos, un tiempo en el que la tradición exige del arte la perpetuación del instante y esta exigencia continúa renovándose en el pacto diabólico de la modernidad. Para Jiménez no habría ninguna ruptura en este sentido, entre la tradición moderna de las vanguardias y los avances de la técnica. “Desde el futurismo al pop, la obsesión faústica por perpetuar el instante recorrería la historia de las vanguardias. Esa obsesión es la que funda la actualidad y la pervivencia del pop, en el que se anticipaban ya todas las perplejidades y desgarramientos de estos años finales de siglo.”⁶⁴ La aparición de la fotografía, perpetuación congelada del instante, apuntaría a esa unidad ideal de lo moderno entre arte y tecnología.⁶⁵ La pintura como disciplina *antigua y tradicional* queda en clara desventaja frente a los medios digitales. El lugar residual, que parece ocupar la pintura en el arte contemporáneo, procede en gran parte por la inferioridad lingüística que evidencia respecto a los mecanismos de producción masmediáticos.

Las nuevas tecnologías representadas por nuevas ‘máquinas de imagen’ vuelven a presentarse (como en su momento el video, el cine o la fotografía) como una ‘invención’ más o menos radical en relación con las precedentes, pero al fin de cuentas, en buena medida, como analiza Dubois “esas últimas tecnologías de imagen no han hecho otra cosa que poner al día antiguas cuestiones de representación, reactualizando (en un sentido no siempre novedoso) viejas apuestas de figuración.”⁶⁶ La idea de ‘novedad’ asociada a la cuestión de las tecnologías funcionaría como un efecto de lenguaje, “en la medida en que es producida, dicha y redicha hasta la saturación por los numerosos discursos de escolta que no han cesado de acompañar la historia de esas tecnologías”⁶⁷. Como el discurso de la

60 PUIG, Arnau: “La cuestión de si aún es posible un arte contemporáneo español y cuáles serían sus rasgos”, en *Arco. Arte contemporáneo*, nº 37, año 2005, p. 23.

61 CLOT, Manel: “Retorno a Hanoy”, en MURRÍA, Alicia: *Futuro presente. Prácticas artísticas contemporáneas*. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Madrid, 1999, p. 26.

62 *Ibid.*

63 Conferencia de José Jiménez en los “*TV Encuentros de Arte Contemporáneo, Arco, 1992.*”

64 *Ibid.*

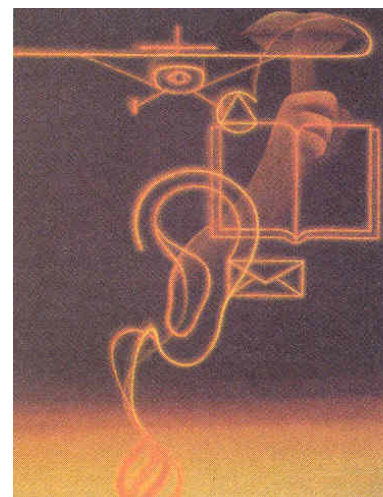
65 *Ibid.*

66 DUBOIS, Philippe: “Video y teoría de las imágenes. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general”, en *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

67 *Ibid.*



EULÀLIA VALLDOSERA
INSTALACIÓN

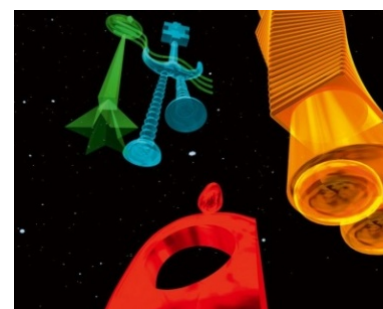


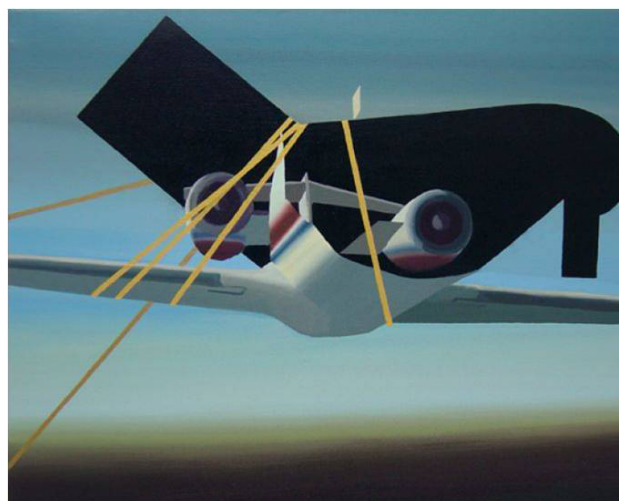
JOËL MESTRE



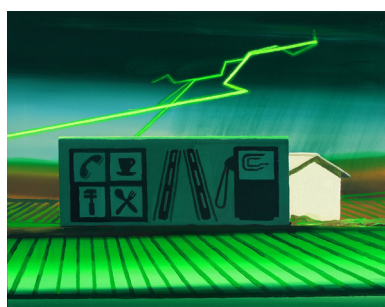
J. MESTRE.
DE AÉREO, 1998-2000

TERESA TOMÁS, 2000,
IMAGEN DIGITAL





JOËL MESTRE

JOËL MESTRE
SIGNOS DE LA NACIONAL

JOËL MESTRE

novedad siempre ha caracterizado de forma constante la aparición de un nuevo sistema de representación, “hace de cada uno de esos momentos de transición, el lugar privilegiado para hablar de la ‘intención revolucionaria’. La que, sin embargo, examinada correctamente, suele manifestarse a menudo inversamente proporcional a sus pretensiones.”⁶⁸ Para Dubois ese discurso de la innovación se apoya esencialmente en una ideología y en una retórica de lo nuevo, siempre presente y autoproclamada, que es siempre la misma en casi dos siglos, y que produce un doble efecto: “de enganche (el discurso denota siempre, implícita o explícitamente, aún a veces a su pesar, una voluntad interpelativa y demostrativa asumida con una lógica “publicitaria”) y un efecto de profecía (siempre se trata de enunciar una visión del porvenir: a partir de ese momento nada será exactamente como antes, todo habrá de cambiar con el advenimiento de un mundo diferente que no hay que perderse, etc., que tiene, en última instancia una función potencial de tipo económico).” Esta retórica de lo nuevo es entonces el vehículo de una doble ideología, la de la ruptura, de la tabla rasa y consecuentemente de rechazo de la historia. Y la ideología del progreso continuo. Como consecuencia, esta amnesia del discurso de la novedad “oculta completamente todo lo que puede ser regresivo en términos de representación (ocultamiento de la estética en beneficio de lo tecnológico puro), o rechaza el carácter eminentemente tradicional de algunas grandes preguntas, planteadas desde siempre, como por ejemplo el asunto de lo real (y del realismo), o el de la analogía (el mimetismo) o el de la materia (el materialismo).” Para Dubois el hecho es que acaba comprobándose que “cada nueva tecnología produce, en la realidad de los hechos, imágenes que tienden a funcionar estéticamente casi en oposición a lo que los discursos intencionalistas pretenden.”⁶⁹

Mientras pintores como Joël Mestre han pretendido poner en cuestión la idea convencional de progreso, utilizando la pintura como medio y parte del mensaje, evitando una idea de futuro de tintes dramáticos “para los que reivindican la imaginación parece dominar un futurismo, un tiempo de incertidumbre y de riesgos, donde lo tecnológico no deja de empujar. Pero mientras hay quien sigue espantado por lo que se nos viene encima, hay otros que buscan alternativas entre un futurismo moderado donde lo tecnológico también está filtrado por el afecto, despojándolo del drama y mostrando una vez más que nada es para tanto”⁷⁰

68 *Ibid.*69 *Ibid.*70 FAJARDO, Laura: “Joël Mestre: Creo en una pintura que es una auténtica herramienta de progreso”, en *abcdesevilla.es*, 13/10/2003.

La deriva hacia las opciones tecnológicas no afecta sólo a los medios plásticos, por ejemplo la fotografía analógica ha sido desplazada en muy poco tiempo, y de la misma forma se habla también de crisis del dibujo. Hoy existe una demanda generalizada de lo ilusorio, de lo virtual, que para Daniel Canogar alcanza a modificar la historia de una cultura de la mirada, o incluso una cultura del espectáculo, una cierta forma de ordenar y de ver la realidad, lo que estaríamos sufriendo es una crisis de la percepción de la realidad: “Lo digital desestructuró, destruyó incluso, una cultura analógica, una manera de mirar la realidad analógica y ahora hace falta reconstruir la realidad de una forma electrónica. Y ésta es la función que está cumpliendo la fotografía digital.”⁷¹ En este sentido reflexionaba recientemente la artista Rosângela Renno: “todos estamos obligados a migrar hacia lo digital”⁷² que se encuentra interesada más que en la mudanza técnica, en lo filosófico que hay en ese cambio, “en esa mutación hay todo un proceso de producir, anular y almacenar fotos”, un cambio que también afecta al espectador. Como consecuencia de la digitalización la especificidad del fotógrafo o la disciplina han desaparecido. La preocupación de Renno por la desaparición de la fotografía analógica “es una metáfora más de la ‘muerte en futuro’ que veía Barthes”. Para Renno se producen muchísimas imágenes pero se piensa poco sobre ellas. Documentar entonces es una especie de proceso mecánico porque existe una necesidad de producir documentos y en ese afán, no nos damos cuenta que cuanto más producimos menos podemos asimilar. Lo sabemos pero continuamos “vivimos un tiempo de convulsión y desenfreno” donde “el tiempo de recepción de la imagen es ahora mucho menor que el de recepción”⁷³ El décimo cumpleaños de Photoespaña proponía con la obra de esta artista una auténtica reflexión sobre los límites y la naturaleza de la propia disciplina fotográfica. Para Renno se produce un uso irrespetuoso de la foto lo que parece ser un aspecto más de la equiparación actual de las imágenes que se señalara desde los Estudios Visuales.

Grandes Esperanzas

La citada BIACS de Peter Weibel se titulaba *Youniverse*, aludiendo “a las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías: el individuo puede ser el universo, pero también debe responsabilizarse por el universo” ¡Ser el universo! Posibilidad inalcanzable a través de las viejas tecnologías, que se muestran incapaces también, de hacer posible ¡otra vida!, como lo hace el famoso *Second Live* del que formaría parte la bienal. A propósito de esta oferta, Weibel comentaba, al parecer de forma positiva “la gente se involucra más en los mundos virtuales porque tiene más control sobre ellos que sobre su propia vida”. Unas líneas después diferenciando los intereses del público de los del mercado señalaba algo que parece que es una necesidad real: “La gente quiere ver algo diferente, quiere participar e involucrarse, quiere arte que conecte con su vida y que reflexione sobre su ambiente.”⁷⁴ Pero no nos explicaba el autor con cuál de esas vidas.

Por otra parte las artes están asumiendo como reto cómo responder a la creciente importancia de la investigación científica y tecnológica en la formación de la cultura, sobre la que puede provocar profundos efectos de tipo filosófico y prác-

71 Cit. en BARRO, D.: *Antes de Ayer y ...*, p. 129.

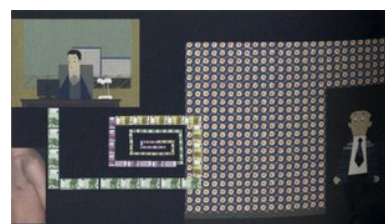
72 ALONSO MOLINA, Ó.: “La imagen de la muerte”, *Abcd Cultural*, nº 895, 16/05/2007, p. 35.

73 DIAZ GUARDIOLA, Javier: “Rosângela Rennó: Hacemos un uso irrespetuoso de la fotografía”, en *ABCD las artes y las letras*, 16/06/2007, p. 34.

74 BOSCO, R.: *Op. cit.*, p. 8.



VICENTE BLANCO,
ANIMACIÓN, STILL



VICENTE BLANCO

SALVADOR CIDRÁS
IMPRESIÓN/PAPEL FOTOGRÁFICO



FIGURACIONES

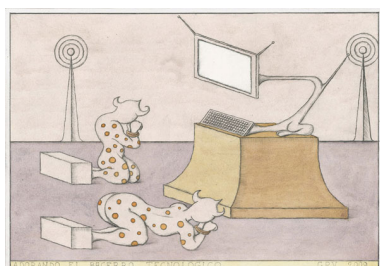


tico. La incorporación a la teoría del arte en los últimos años de nuevos términos referidos a la tecnología es abrumadora. Ante neologismos como: ciberarte, realidad virtual, telemática, interfaz, telepistemología, eyebrow art, software art, arte auto-generativo, tiempo real, soundtoys, vida artificial, arte fractal, robótica (heredera del viejo Golem), knowbots, nanotecnología, flashers, hacker art, cracker y freacker, net. Art, web.art, redes rizomáticas, holomáticos, hipercortex, espacios entrópicos, arquitectura de la cibercepción, web mapping, hipermedia, netmagazines, distopías, computopías y compucronías posmodernas, cyborgs (híbridos y dinámicos), sistemas bióticos, transgénicos, posbiología, etc.,⁷⁵ parece obligado pensar que el arte va a sufrir cambios radicales e insospechados. Desde los foros de debate se plantean preguntas en nuevas direcciones, sobre las diferencias entre la obra del hombre y el producto de la máquina, sobre si seguirá habiendo un creador único para el arte de orden numérico y telemático, con vocación interactiva; sobre cuáles son los nuevos criterios de apreciación, etc. Arte y ciencia vienen insistiendo en la actual problemática de una redefinición de las prácticas aceptadas y consideradas como artísticas en el sistema de arte contemporáneo. Nuevas cuestiones surgidas de este encuentro del arte, las nuevas tecnologías y la más avanzada inteligencia artificial quizá consigan dejar de lado viejos debates, y permitan comenzar de nuevo bajo nuevas premisas.

Contrasta el optimismo generalizado que propagan estos medios frente al estoicismo resignado que presentan las disciplinas tradicionales. Entusiasmo porque permite la interactividad y favorece la participación ciudadana, aspectos muy queridos por el arte actual. En el dossier dedicado al arte español al final del siglo ya referido, señalaba Jiménez como lo más significativo del cambio de siglo la también transición hacia la posibilidad “digo *posibilidad, de un uso creativo individual de la tecnología*”⁷⁶

El entusiasmo surge igualmente ante nuevos espacios como el que dedica el centro de arte Laboral a las nuevas tecnologías, o el Biofractal e-Museum que asegura espera mostrar proyectos autónomos e inteligentes en la red (a partir de eventos que sondan el misterio de la creatividad y los enigmas de la complejidad como expresión artística de lo que sería una superfuerza, un vacío o un juego en el E-T.), se defienden estos mundos virtuales como nuevos entes que están cambiando la dirección del arte y el rol del artista: “Se trata de un arte desconocido cuya emergencia pone de manifiesto un hecho nuevo para la próxima generación artística: la superioridad de los sistemas autoorganizativos de no equilibrio sobre la propia tecnología y los productos artísticos que crean en una dinámica temporal.”⁷⁷ Sobrecogedor. Algunos autores vuelcan su confianza en que el arte pueda jugar un papel capital como zona independiente de investigación para otras ramas. Ante la penosa desaparición de valiosas líneas de investigación por faltas de apoyo y juicios mercantilistas quizá el arte pueda convertirse en el lugar donde desarrollar investigaciones abandonadas, desacreditadas o poco ortodoxas. Al papel tradicional del artista se va a sumar el de investigador, inventor, hacker y emprendedor. Las nuevas prácticas tienen como consecuencia el desarrollo de un nuevo tipo de rol de artista/investigador.

VILLALTA, ADORANDO EL BECERO TECNOLÓGICO, 2009.



75 KALENBERG, Ángel: “Nuevas tecnologías y nuevas formas de arte”, en *Arco Noticias*, nº 24, 2002, p. 50.

76 JIMÉNEZ, José: “Un arte dislocado”, en *Revista de Occidente*, nº 225, feb. 2000, p. 10.

77 SOLAR, Myriam: “El arte como sistema complejo cambia el chip”, en *Arco Noticias*, nº 26, invierno 2006, p. 63.

Complejos y Miedos

Las nuevas tecnologías como nuevas disciplinas tampoco están exentas de recibir críticas. Se cuestiona la sumisión a estos medios por ser demasiado oblicuos e intermediados tanto para la manifestación como para el acceso a la creatividad. Se rechaza la apropiación indiscriminada de tal cantidad de códigos de la vida cotidiana que el resultado final no es otro que un relativismo arribista y un producto autista y acrítico.⁷⁸ Se teme que se convierta en un nuevo modo de divulgación o difusión de los estilos y modas, de configuración de públicos y mercantilización de formas. Sosteniendo así que el uso de la tecnología como soporte artístico, conduce a menudo a la producción de un arte profundamente alienante que reproduce ideologías de poder y consumo. “¿Qué opciones ofrece el arte para la deconstrucción de esas ideologías?”⁷⁹ Manel Clot por su parte, se preguntaba si dentro de la vorágine consumista en la que estamos inmersos (revestida tanto de una falsa democratización como de una más falsa aún modernidad), este acceso progresivo y masificado a los dispositivos tecnológicos más domésticos, facilita en realidad su acceso y comprensión, o sólo unifica y dirige una única posibilidad comprensiva y continuaba: ¿es un auténtico acceso a la tecnología y a sus posibilidades operativas -deberíamos recuperar argumentos e interrogantes acerca de la relación entre el progreso tecnológico y el avance cultural, entre “civilización” y “emancipación”— o sólo supone una parte ínfima de la industria de consumo, pero acelerada por la avidez del mercado? Y su cada vez más prolífico uso, en el terreno del arte, ¿diversifica lenguajes y propuestas y especifica discursos creativos, o unifica formalizaciones y necesidades en todos los lugares?, ¿singulariza propuestas u homologa territorios?, ¿no es un contrasentido formalizar con repertorios tecnológicos nuevos sistemas expresivos planteados desde posturas estéticas y teóricas convencionales?, ¿no parecía, en este sentido, que la convicción en el uso masivo de las nuevas tecnologías propiciaba la posibilidad de “un arte sin modelos?”⁸⁰ En todos estos términos se está planteando el tema en los actuales foros de debate ante la irrupción masiva de lo tecnológico.

En cuanto a la influencia que ejerce por su abrumadora presencia cotidiana son muchas las cuestiones que genera, dado el interés que suscitan estos cambios sustanciales. José Jiménez describía el estado del arte en el cambio de siglo en permanente *tensión*, por un *desencaje constitutivo* provocado por la tecnología, para el autor la característica que define nuestra cultura es su configuración hiperestética: “todo está estilizado, sometido a una manipulación artificial, con vistas a convertirlo en pauta sensible.” Sobredeterminación estética de la experiencia actual que deriva directamente “del efecto multiplicador, y a la vez homogeneizador de la técnica.”⁸¹ Con el cambio de siglo estaríamos asistiendo a la pérdida de posición en la experiencia sensible, siendo “su lugar en el actual universo osmótico y transitivo de la representación el de una *intercomunicación circular, de apropiación y distinción*, respecto a la inmediatez estética, a la mera utilización práctica o comunicativa de la imagen”⁸²

De cómo el auge de la foto-cinematografía, y sobre todo la expansión de la Tv han trastocado todas las formas de representación artística, vienen realizándose

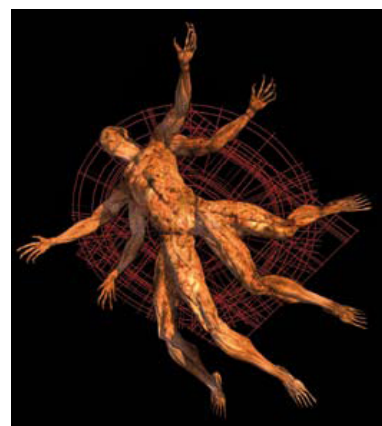
78 FAJARDO-HILL, Cecilia: “Las múltiples ‘éticas’ de la práctica artística contemporánea”, en *Arco Noticias*, nº 25, 2002, p. 26.

79 *Ibid.*

80 CLOT, M.: *Op. cit.*, p. 31.

81 JIMÉNEZ, J.: *Op. cit.*, p. 11.

82 *Ibid.*, p. 13.



MARINA NÚÑEZ, STILL



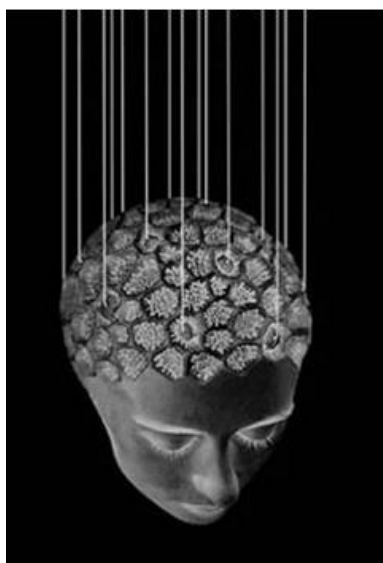
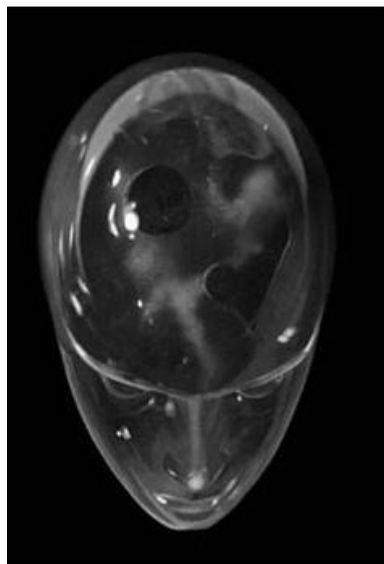
MARINA NÚÑEZ, STILL

HUGO ALONSO, REC2, MIXTA. 2007.





RAPHAEL LARRÉ, ANIMACIÓN

MARINA NÚÑEZ, S/T
SERIE CIENCIA FICCIÓN, 2000.MARINA NÚÑEZ
S/T IMAGEN DIGITAL

numerosos estudios en las últimas décadas. Virilio ha analizado su influencia para explicar la actual prohibición iconoclasta. Así incide en cómo a partir de un arte antiguamente *sustancial*, marcado por la arquitectura, la música, y también por la escultura y la pintura, la época posmoderna habría derivado progresivamente en un arte puramente *accidental*, donde el tiempo real vence definitivamente al espacio real de la obra: “la performance de la comunicación instantánea suplanta la sustancia de todas las obras”. La velocidad y política de ayer han derivado en velocidad y cultura de masas, ya que “si el tiempo es dinero, la velocidad de la luz de la ubicuidad mediática, es el poder de emocionar a las muchedumbres subyugadas.”⁸³ Para Virilio la re-presentación deja el lugar a la ilusión lírica de una presentación pura y simple. Ante el espectáculo del arte total de la teleobjetividad multimediática, el individuo tiene amordazada cualquier vitalidad intersubjetiva y tiene no sólo los ojos cerrados sino que ha perdido el interés por mirar, con una fatal falta de atención... Inatención que ha sustituido en él la vigilancia y sobre todo el interés práctico por todo lo que sucede en su entorno inmediato. La empatía habría desaparecido.

El autor se refiere a un nuevo “*iluminismo*”, el de una revelación multimediática que extermina toda reflexión representativa, en favor de un “reflejo pánico para un individuo cuyo relativismo (ético y estético) desaparece repentinamente ante ese virtualismo de sustitución en el mundo actual de los hechos y de los acontecimientos probados.” Compara la labor del crítico actual con la de los teólogos que hoy hablan “sobre un ateísmo que quiere suprimir hasta el problema que había hecho nacer a Dios en la conciencia”⁸⁴, el crítico de arte contemporáneo debate sobre un *antropoteísmo* que suprimirá hasta el origen del arte moderno, de su libre expresión ya no figurativa como ayer, sino gráfica y pictórica, de ahí la prohibición iconoclasta de los cuadros, en numerosas galerías de arte.” Insistiendo en que si para Karol Wojtyła a finales del siglo pasado el problema de la iglesia universal era saber cómo hacerse visible”, a principios del tercer milenio, este problema es el de toda representación.”⁸⁴ Este *iluminismo* suprime el icono pictórico y también la importancia crucial de lo percibido *de visu e in situ*, con la exclusiva ventaja de una cobertura en directo del campo perceptivo. Habrá que aceptar que “el gran pánico es el del arte contemporáneo, del desastre de las representaciones, de los daños de una percepción telescópica en la que la imagen instrumental elimina una tras otra nuestras últimas imágenes mentales.”⁸⁵

En el mismo sentido Slavoj Žižek ha apuntado que la mediación tecnológica contemporánea no sólo posee la capacidad de hacernos confundir ficción con realidad, sino que esencialmente tiene el poder de saturar el vacío necesario para implantar cualquier ficción simbólica.⁸⁶

Sobre la capacidad performativa que tienen los nuevos hábitos que inserta la tecnología cotidiana que nos invade, insistía también Javier Fuentes Feo: “En un presente en el que las identidades subjetivas y colectivas se diluyen, en el que la experiencia del cuerpo se disgrega a través de la imagen simultánea de la televisión y la *web-cam*, y en el que la relación con el otro se reduce al contacto y a la comunicación fragmentada (a través de medios como el *sms* o el *msn*), la reflexión

83 *Ibid.*, p. 24.84 VIRILIO, Paul: “Esperar lo inesperado”, en BARRO, David; LEDO, A. (eds.): *Seducidos por el accidente* (cat. exp.). Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2005, p. 28.85 *Ibid.*, p. 30.86 ŽIZEK, Slavoj: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 123.

en torno al problema de la producción artística se presenta como una cuestión de primera índole.⁸⁷ Es evidente que gran parte de las nuevas generaciones de artistas van a incorporarse al arte a través de la tecnología, un proceso lógico por la gran capacidad de contacto y comunicación que supone para los jóvenes, debido a su identificación con lo tecnológico, pero también con la espectacularidad de sus instalaciones y de sus resultados visuales. Lo que pueda surgir de este presente en el que están inmersos es impredecible.

Las nuevas tecnologías ponen en cuestión la excepcionalidad de las obras, desdibujando a su vez la singularidad del artista-autor. Los museos se ven afectados de igual forma, por la confusión ante el valor de los objetos y el sentido de las prácticas artísticas. La obra de arte está perdiendo materialidad, pero en los museos, en las instituciones y mediaciones artísticas prevalece el objeto y su conservación, con lo que deben ya pensar en términos de generación, archivo o transmisión de información.

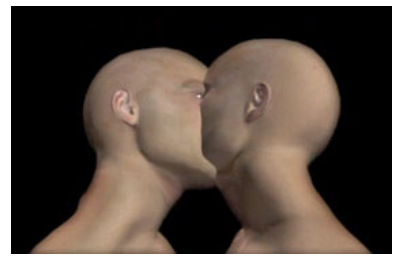
@

Los medios digitales no sólo afectan a la apariencia de las imágenes, sino que conforman sus contenidos. La figura humana se ha visto afectada por los conceptos que lleva implícito lo tecnológico, no sólo factores como el tiempo, el movimiento, la secuencia, sino la idea de cambio y transformación. El rostro se muestra a través de lo efímero, difuso, cambiante como el propio medio. Si lo biológico, la genética, los robots, los cyborgs avanzan gracias a las novedades técnicas, de igual forma se conforman en asuntos de representación imitando sus cualidades. Como muestran estas imágenes, desde el individuo medio inmerso en una sociedad que no sabe cuál es su papel y se siente como un payaso, de Cabaleiro; a los cyborgs de Nuñez, y los desnudos de Arregui, son individuos representados con medios digitales para reflexionar a su vez sobre como le afecta su relación con las nuevas tecnologías.

La descripción de los espacios también se ve afectada por lo digital. El entorno, las arquitecturas, los interiores son diseñados como si fueran proyectos arquitectónicos, o videojuegos, como sucede en los stills de Cabaleiro o Vicente Blanco. Los artistas se valen de programas informáticos avanzados para recrear el espacio bajo un amplio registro desde premisas futuristas de ciencia ficción a realizaciones cercanas al dibujo animado. El espacio en la que la propia obra se desarrolla se ve igualmente afectada, puede ser proyectada, carecer de soporte o éste transformarse, etc. En ocasiones artistas muy diferentes ofrecen imágenes muy similares ya que los recursos digitales y los registros fotográficos pueden ser muy uniformadores. Mientras desde una pintura pintada artistas como Joël Mestre reflexionan también sobre estos asuntos a través de cuadros habitados por logotipos, dígitos o señalética, plenos de: “resonancias que aluden a esa fosforescencia catódica que impregna el espacio contaminado desde las pantallas del televisor o el ordenador y, de un modo incluso más inmediato, la gama, despiadadamente gélida, de verdes, azules, grises y ácidos amarillos en la que ha codificado su registro cromático.”⁸⁸ Mestre no encuentra en la tecnología un contrincante sino un aliado que la nutre, una dificultad más para una pintura “que intenta explicar temas que no son de su misma familia, que se esfuerza por resolver un pensamiento o una

87 FUENTES FEO, J.: *Op. cit.*, p. 41.

88 HUICI, Fernando “Pintura radioactiva”, en *Joël Mestre. El Espectador*. Club Diario Levante ed., Valencia, 1997.

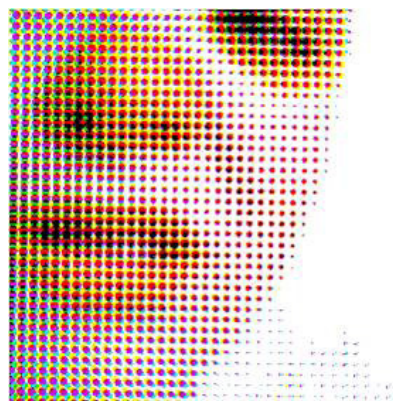


JOSE CARLOS CASADO,
ANIMACIÓN DIGITAL



DANIEL CANOGAR
INSTALACIÓN

CABALEIRO
PARADOX CLOWNS, 2005
FOTO DIGITAL



FIGURACIONES



CABALEIRO, ANIMACIÓN

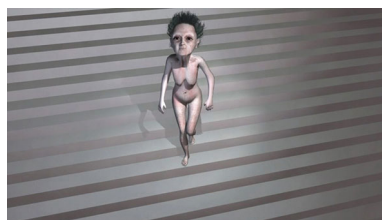
MANU ARREGUI
IRRESISTIBLE, ANIMACIÓN

imagen que un documental o un ensayo resolverían fácilmente. Aunque se estrelle en el intento es la pintura en la que creo y la que considero una auténtica herramienta de progreso.”⁸⁹ El artista plantea que a la pintura no se le puede exigir una comunicación tan perfecta como a la de otros medios: “Requiere una sensibilidad muy particular y de un margen de error del que precisamente se goza”⁹⁰. En series como *Los Balcones de Telépolis* o *Marvazelandia* este pintor “está señalando directamente algunos de los vicios que tendremos que seguir de cerca en los próximos años: la habitabilidad de la tecnología en los hogares y el distanciamiento de la capacidad emotiva a través de experiencias simuladas”⁹¹

Las obras de estos artistas se centran en la vida cotidiana y en los efectos de la tecnología y de los medios de masas sobre los comportamientos convencionales del individuo contemporáneo socializado. Y vienen a constatar que si la sociedad identifica lo moderno con la utilización de nuevos medios, persiste entonces el ideal de unidad de la modernidad entre arte y tecnología.

Redefinición de las Prácticas Artísticas

Híbridos.

MANU ARREGUI
ANIMACIÓN

En los últimos veinte años, las técnicas, los medios y los soportes que se utilizan en la obra artística se han modificado sustancialmente, y hoy en día, las posibilidades de manipulación de la imagen -sea ésta real o virtual- parecen prácticamente infinitas. Este nuevo escenario está afectando de un modo contundente tanto a las estrategias de creación como al estatuto de recepción y circulación de las imágenes, describiendo un territorio en el cual lo pictórico, lo fotográfico y lo digital eliminan fronteras hasta hacerse completamente borrosos: “Fotografía pintada, pintura que parece fotografía, reenvíos especulares: con estos datos muchos pintores hacen carrera, parapetados tras una coartada que los sitúa entre el mítico Zeuxis y el evanescente Carrol.”⁹² La relación que se genera así entre las imágenes creadas con las nuevas tecnologías y la pintura se convierte en numerosas ocasiones en saludable influencia o feliz intercambio. Los artistas cada vez más acuden a ambos medios de forma indistinta. En cualquier caso la pintura no puede perderlas de vista como referentes, y sus contradicciones le afectan especialmente. Todo el arte se encuentra contaminado por la técnica y por la proliferación de procesos



JOËL MESTRE

89 FAJARDO, L.: *Op. cit.*

90 GARCÍA, Cristina: “Mestre: Poesía fría” en Cuadernos-El Periódico Mediterráneo, 12/05/2002.

91 ACOSTA, Laura: ACOSTA, Laura: “En busca de Marvazelandia”, en *lafresa.org*, 06/2007.

92 SAN MARTÍN, Francisco José: “José Ramón Amondarain, Post-instalación”, en *Itinerarios 1998-99*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, p. 22.

estéticos de representación que no son específicamente artísticos; y va a reaccionar “sintetizándose, asociándose, alterando sus cualidades, apropiándose de procedimientos y soportes que le eran extraños.”⁹³

La pintura tiene por tanto que pelear con serias barreras ya que “Al individuo actual se le ha estructurado su modo de *sentir*, y por tanto de pensar y de conocer a través de otras vías no artísticas: el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas”⁹⁴, que parecen formar ya una unidad sin fisuras. El valor de un lenguaje como el de la pintura se establece siempre en comparación con otros medios capaces de representar mejor el “espíritu de los tiempos”, frente a los cuales ha perdido entonces vigencia en las últimas décadas. La fotografía, la imagen digital, el vídeo, el cine o la televisión se consideran medios más adecuados para señalar o analizar los factores que caracterizan el tiempo presente. En este contexto, la pintura no se sitúa al margen de un espacio visual dominado por la proliferación de estas propuestas, que alcanzan mayor difusión mediática al no pertenecer sólo al campo artístico sino que se propagan en la publicidad y el diseño dándonos alcance en las rutinas cotidianas, así como forman parte del ocio y la comunicación desde edades muy jóvenes. La pintura se contamina también, describiendo en las dos últimas décadas una progresiva influencia de los logros de estas materias, caracterizándose entonces estas obras por su carácter híbrido.

Las propias disciplinas parecen necesitar las unas de las otras para ganar significados, conexiones e intercambios que están quedando reflejadas en multitud de exposiciones que se basan en la yuxtaposición de pintura, dibujo, fotografía, escultura y diseño en ocasiones de forma caótica pero buscando la unidad coherente de una intervención escénica en el espacio. Esa transición entre disciplinas está quedando patente en los concursos y convocatorias de los últimos años, sobre todo en los de arte emergente, viéndose relegadas las obras realizadas sólo con pintura a los concursos destinados sólo a ella.

De modo que frente a obras como las de Jorge Perianes se acumulen las preguntas ¿Es un espacio escenográfico o una pintura en dos o tres dimensiones? ¿Un mural escultórico? Las posibles respuestas refuerzan el carácter múltiple de este tipo de piezas. ¿Podemos hablar de pintura en los cuchillos serigrafados de Carlos Aires, en los collages fotográficos de Germán Gómez? y así un largo etcétera.

Reciprocidad entre Pintura y Fotografía

Sin duda uno de los campos que está prestando más transferencias es el de la fotografía al partir de un formato bidimensional. Numerosos artistas realizan sus series con fotografías manipuladas de múltiples formas, como las obras de Jacobo Castellano en las que pone especial interés en dejar determinados signos, etc., “¿podríamos hablar de pintura? Interesa cómo construye una unidad figural con la mezcla de otras. Como los impresionantes corrales del campo de Smara, son desviados hacia la escenografía barroca, medio festiva, dantesca.”⁹⁵ Las últimas exposiciones abordan ya con naturalidad estas cuestiones sobre los límites, proponiendo eliminarlos, sirva de ejemplo los tímidos pasos que animaron a la inserción



RUTH GÓMEZ
CAJA DE LUZ.

OFELIA GARCÍA, S.F., 2004
ACRÍLICO Y FOTO/PAPEL FUJI
PROFESIONAL Y ALUMINIO.



93 JIMÉNEZ, J.: *Op. cit.*

94 *Ibid.*

95 ALONSO MOLINA, Óscar: “Suspensión del sentido”, en *Jacobo Castellano Álbum* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., Madrid, 2005, s.p.

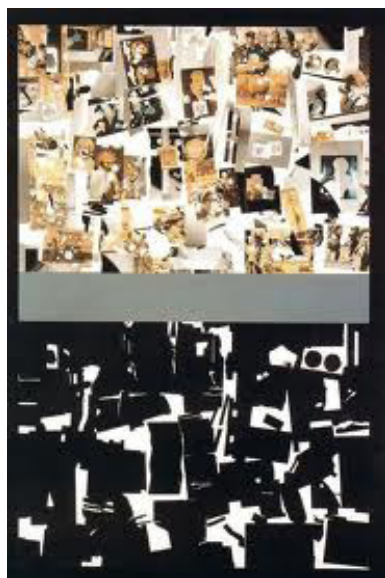


CARLOS AIRES, *KNIVES*, 2009
INSTALACIÓN



USLÉ, *DARK & CARMIN TREES*,
BERLIN, FOTOGRAFÍA, 2006.

GORDILLO, *SEDIMENTACIÓN*,
ESTRUCTURACIÓN, 1975-76,
FOTOGRAFÍA Y ACRÍLICO



de una témpera de Amondarain en la exposición colectiva de fotografía *Objeto de réplica. La colección VII* celebrada en Artium (2007-08)⁹⁶ -que incidía en la capacidad creativa de este medio y las dudas que provoca sobre los conceptos de original y copia-, a la exposición *After Post, Más allá de la fotografía*⁹⁷ que incluía todo tipo de obras como los dibujos de Pere guez. Al respecto, su comisario Sema D' Acosta manifestó que aunque el concepto que articulaba la muestra no era novedoso, ya que desde 60 y 70 se empezó a dudar del límite exacto de las fotografías, lo novedoso en este caso sería que el argumento de la exposición sea los propios límites de la fotografía.⁹⁸

La fotografía como disciplina no est  por tanto cuestionada, sólo se intenta hablar de ella en los mismos terminos que las obras pictóricas. Sería ésta también un medio mestizo, híbrido, contaminado. Así viene sucediendo en la obra de Luis Gordillo quien como pintor, viene desarrollando una investigación con el lenguaje fotográfico de gran densidad y alcance desde los años setenta como quedó patente en la muestra *Retrovisor. Procesos fotográficos de los años setenta*, (2004)⁹⁹ una retrospectiva que permitió conocer obras vertebrales en un cambio de perspectiva en la relación entre fotografía y pintura en nuestro país. De igual forma la exposición antológica *Superyo congelado* (1999)¹⁰⁰ subrayaba, por un lado, la importancia que el artista otorga a la serie y la repetición y por otro, su idea de que una imagen sometida a reproducción permanente nunca alcanza un estado definitivo. La fotografía era una pieza fundamental junto con el collage y el dibujo para evidenciar el proceso en la obra de Gordillo. En el 2004 la galería Siboney exponía de nuevo sus obras de los setenta *Serie Nueva York, 1974*¹⁰¹, retomando la actualidad y la vigencia de sus propuestas para la figuración actual. El catálogo publicaba un texto de Gordillo escrito en los ochenta *Fotos: Procesos y transformaciones*¹⁰², en el que señalaba la importancia que en su obra tienen los procesos de relación radicales y tensos "entre extremos difícilmente conciliables como son la expresión gratificante y la neutralización extrema. Y es en ese extremo neutralizador donde ha intervenido principalmente la foto" Advirtiendo de que la foto ha intervenido en su obra -esencialmente pictórica- sólo en determinados períodos y como instrumento transformador de lo pictórico, "revirtiendo los resultados al material de donde habían surgido." El artista explicaba diferentes etapas de su interés por lo fotográfico motivadas por su rechazo de aspectos subjetivos y por el deseo de apartarse de las gamas tradicionales de la pintura moderna, (como repetición de los hallazgos obtenidos por los impresionistas: contraposición de tonos calientes y fríos, vibración lumin stica, etc.) "El trabajar con medios mecánicos introduce ampliamente la aparición de la casualidad, el hallazgo de gamas, de acordes de colores más allá de lo lógicamente imaginable. Se trataba de crear una neutralidad color stica, de subvertir la atmósfera-color de la modernidad, de dar la vuelta al calcetín de la profundidad creando un espacio  laico?" Con el nuevo siglo el interés persiste: "creo que ese enorme campo que prolifera junto a la pintura (foto, vídeo, etc.) es el que por contraste, por la lejanía del espacio creado, por el

96 CASTILLEJO, Daniel: *Objeto de réplica. La Colección VII* (cat. exp.). Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo D. L., Vitoria-Gasteiz, 2010.

97 D' ACOSTA, Sema: *Afterpost, más allá de la fotografía* (cat. exp.). Programa Iniciarte, Consejería de Cultura, Junta de Andal c a, Sevilla, 2010. Con veinte artistas andaluces de los 32 seleccionados.

98 s.a: "Afterpost, más allá de la fotografía", [en línea], en *europapress.es*, 27/05/2010.

99 GORDILLO, Luis: *Retrovisor. Procesos fotográficos de los años setenta*. La Fábrica, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004.

100 GORDILLO, Luis: *Superyo congelado*. MACBA, Actar, Barcelona, 1999.

101 GORDILLO, Luis: *Serie Nueva York, 1974*. Galería Siboney ed., Santander, 2004.

102 Escrito para el n  122 de la revista *Nueva Lente*, aparecida en oct. 1982.

eco que de él nos vuelve, incluso por las negaciones que de él nos llegan, es uno de los elementos base de las nuevas posibilidades de la pintura.”¹⁰³

Para otros artistas la reciente incursión en la fotografía va a suponer en cambio, el abandono de la pintura y la conversión de su obra en un valor de mercado, como le ha sucedido a Juan Manuel Ballester. Obligado en principio a permanecer en escenarios que sólo daban cabida a propuestas realistas, -la elección de este lenguaje le supuso grandes dificultades para ser considerado artista actual-, ha sido rápidamente *premiado* por abandonar la pintura y actualmente es fuertemente promocionado como fotógrafo. ¿Es sólo cuestión de preferencias del mercado?, si el carácter de su pintura no se admitía, ¿el cambio de medio transmite la misma lectura o la cambia?, ¿o es que el propio autor ha cambiado su proyecto?, ¿o es sólo que el mercado necesitaba un representante español de la Nueva Escuela de Fotografía Alemana?, Quizá Ballester muestre sólo un anhelo de continuidad de un proyecto, como hacen otros pintores como Juan Uslé en la utilización de los recursos fotográficos,¹⁰⁴ incluso partiendo de motivos figurales.

El híbrido pintura-fotografía ha dibujado un escenario paradójico para crítica y mercado pero ha abierto al mismo tiempo un campo de estudio necesario¹⁰⁵ como muestran publicaciones recientes. En *Impurezas...* se abordaba la obra de Ydañez y Marty, pero son muchos los artistas cuya obra guarda una relación estrecha con la fotografía en las últimas décadas, así sucede en Villalba, -quien viene usando la fotografía como soporte pictórico desde los primeros años setenta-, en Ugalde, Calvo, Susy Gómez, o Galindo, que vienen utilizándola como ‘object trouvé’.

Los autores de *Impurezas...* advertían la consecuencia directa de la hibridación: la pérdida de la realidad como referente. La inserción de fotografías expulsaría la idea de realidad, actuando como un medio de oclusión, de opacamiento, en el que el medio se cierra sobre si mismo, deja de ser un referente para transformarse en objeto de si misma. Para los autores la búsqueda de exceso de descripción es consecuencia de ese uso de la fotografía. No se sustituye la realidad sino que se construye una nueva. Es el resultado de su vivencia del exceso.¹⁰⁶ Esas obras seguirían tanto el trayecto del abandono, la condición excesiva del resto, que se cumplía en el cuadro objeto de Richter; como la pintura como inscripción en la foto, de las obras de Max Ernst. Pero a diferencia de Richter, una vez cerrada la foto como objeto a la realidad, ya no es empleada por la pintura como imagen para reproducir pasivamente la dilatación de su tiempo excesivo, sino como un soporte sobre el que la pintura se activa. Manifestando su carácter sobrante, residual, que convierte el hecho en sí de la inscripción en la escritura de algo que está de más”.¹⁰⁷ La pintura, por tanto no acude como aquello que falta -esencia, límite, aura-, sino como aquello que sobra -representación, suplemento, entropía- pretendiendo reafirmar su cualidad de imagen objeto. Los autores observaban dos estrategias en la elaboración de las obras: estrategia de sustracción de lo fotográfico, -en Galindo, Ugalde, también en Villalba, como dialéctica entre el carácter mecánico de la foto y el carácter gestual de la otra, la imagen-soporte es entonces ocultada-, y estrategia de dación -afluencia pictórica de detalles, subordinación de lo pictórico

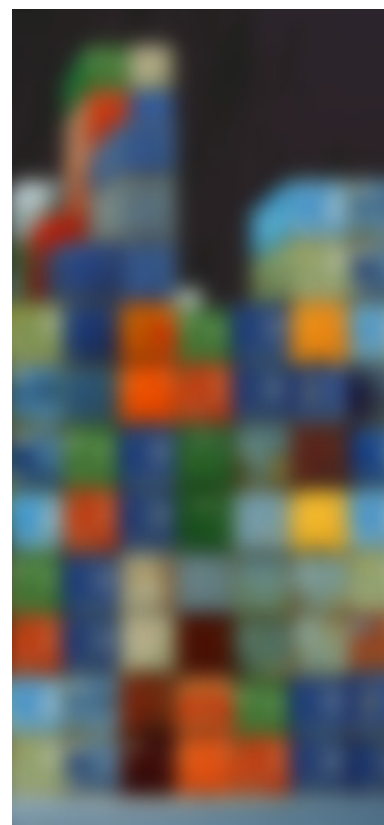


JOSE MANUEL BALLESTER,
FOTOGRAFÍA.



BALLESTER

BALLESTER, FOTOGRAFÍA



FIGURACIONES

103 GORDILLO, Luis: “Equilibriosmos”, en *Exit Express*, nº 6, oct. 2004, p. 8. (La pintura bien, gracias).

104 USLÉ, Juan: “En otros ojos”, [en línea], en *soledadlorenzo.com*, 2006.

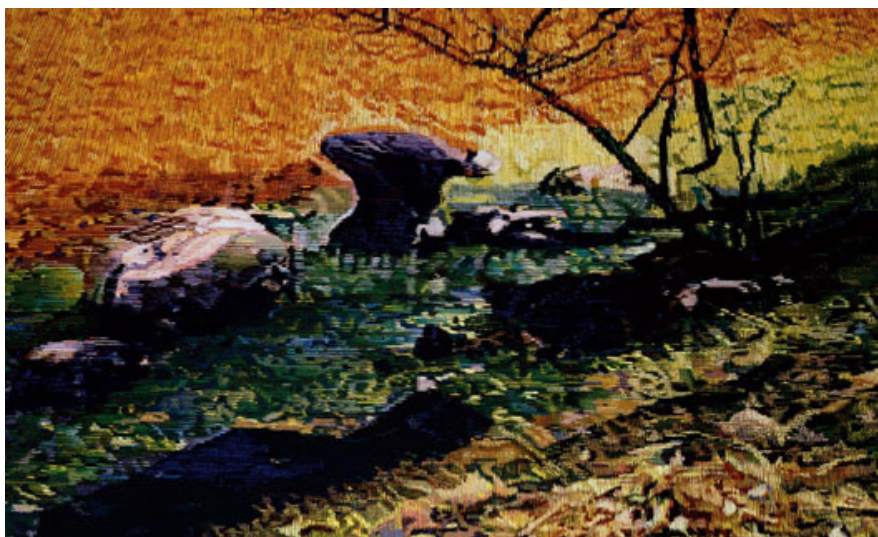
105 HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL A.; CRUZ SÁNCHEZ, Pedro: *Impurezas. El híbrido pintura-fotografía*. Murcia Cultural, 2005.

106 *Ibid.*, p. 119.

107 *Ibid.*, p. 129.



SIMEÓN SÁIZ RUÍZ. *VÍCTIMA DE ATAQUE A UN AUTO EN PUENTE LUZANE EN CARRETERA ENTRE PRDUJEVO Y PRISTINA*, 2007.



SÁIZ RUÍZ, *ERROR DE LA OTAN EN GRDDELICARAVINO (YUGOSLVIA) AL ATA-CAR UN TREN DE PASAJEROS*, TVE1, 2007.



DARÍO VILLALBA, *CAMA II*, 1975-1994, ÓLEO Y BARNIZ/ EMULSIÓN FOTOGRÁFICA Y TELA.

DARÍO VILLALBA. *LA ORACIÓN*, 1975-1993, ÓLEO Y BARNIZ/ EMULSIÓN FOTOGRÁFICA Y TELA.



a la imagen ocluida en la foto; como en Ydañez, y Villalba. Para concluir que, con independencia de la vía estilística seleccionada, “una pintura resultará tanto más excesiva cuanto mayor sea la destreza del autor a la hora de evidenciar ese estar de más que la caracteriza siempre que acude a la imagen-objeto de la realidad”.¹⁰⁸

Otro artista que también ha establecido una dependencia de la foto es Simeón Sáiz Ruiz, José Jiménez señalaba que “La cuadrícula de Simeón Saiz remite en su filiación a esa disolución de la imagen en un agregado de puntos con la que Eugène Seurat intentó dotar a la pintura con un fundamento científico, capaz de hacerse cargo de la multiplicidad de registros de la experiencia moderna. Sólo que en nuestros días el universo de la representación se configura ante todo a través de la tecnología, y la pintura dialoga, cuando de veras es profunda y está viva, con los soportes electrónicos, se apropia de su carácter directo y de su brillo.”¹⁰⁹ Otro aspecto destacado de estas pinturas es la referencia del autor en su producción, a las técnicas de desmaterialización digital, -la recomposición pictórica, descomponer, desestructurar y reestructurar su propia pintura- es un proceso que en Sáiz aparece como una teorización sobre la pérdida de inocencia de las imágenes, una doble pérdida, ya que al utilizar fotos de los media estas nos remiten hacia una duplicidad incisiva; “primero la inmaterialidad de los media y la desmaterialización digital, después la rematerialización pictórica, siendo esta última, cara a la hipertecnologización del mundo, una voz casi excluida, igual que en las neovanguardias de los años 60 y 70, de los universos de la creación.” Para el autor Sáiz subvierte los modos de ver dominantes “con esta escalada de desmaterialización a la rematerialización, rehace un recorrido que también fue el de las neovanguardias hasta *el regreso a la representación* (en términos históricos presentida, entre otros Marcel Broodthaers).” Sáiz estaría advirtiéndonos de que la pintura “a pesar de ser un *objeto*, es cada vez más, una apertura y una práctica de diferenciación frente a la global *industrialización de las imágenes*.” Para Jiménez esta pintura se ancla en la realidad por oposición a las cyberimágenes, “que son eminentemente ficcionales y, a veces, están mecánicamente estupidificadas, como dice Julian Stallabrass: <<El ciberespacio como desarrollo tecnológico tiene un estatuto extraño, no sólo porque *aún* no ha sido concretizado, sino por encima de todo porque es un concepto

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁹ JIMÉNEZ, José: “Simeón Saiz Ruiz, Reaccionar ante la imagen”, [en línea], en *el mundo.es*. 22/01/2002.

degenerado en la ficción, particularmente en las novelas cyberpunk de William Gibson>>”¹¹⁰

En artistas más jóvenes la foto aparece como una herramienta indispensable. Así en las últimas series de Martin Prada mezclaba antiguas obras pictóricas con piezas fotográficas propias o encontradas, la crítica encontraba el interés de estos nuevos trabajos en como: “este contraste entre placeres privados y aspectos cultos en sus anteriores cuadros realizados con una pulcra técnica tradicional, y que le sirven ahora como material para un comentario hermético y distanciado sobre la propia pintura, actualiza de una manera inteligente y muy sofisticada una de las cuestiones candentes en el debate plástico contemporáneo: las relaciones los límites y los constantes reenvíos que dos disciplinas como la fotografía y la pintura pueden llegar a mantener entre sí.”¹¹¹

En otro artista, Simón Zabell, la fotografía no aparece como referencia de la realidad aludida y con la que se corresponde, como sucede en la obra de algunos pintores como Sicre, sino que Zabell introduce las fotos en sus instalaciones “buscando una fotografía tan ilusionista como la pintura, y cuando la pintura parte de un registro fotográfico se aleja de una visión descriptiva para ofrecer una lectura analítica.”¹¹² La instalación como estructura expositiva le permite tratar las contradicciones entre la representación espacial ilusionista (fotografía, pintura...) y el espacio real, de modo que la disposición de cada imagen tenga tanta relevancia como la imagen en sí: “también es importante para mí la forma en que las imágenes reproducen la realidad, porque, al dar información literalmente tridimensional o espacial, además de la que ya aportan las propias imágenes mediante su ilusionismo intrínseco, parecen recordarnos las limitaciones de la fotografía o de la pintura, en el sentido de la tradición renacentista, en cuanto a la cantidad de información que pueden aportar, ya que los pequeños gestos tridimensionales que pretendo añadir a las foto nos están dando de un modo muy directo información respecto a la disposición espacial de la realidad reproducida, o nos están subrayando un aspecto concreto del que ya somos conscientes.”¹¹³

Para Chema González si en el plano referencial, semántico o incluso formal “la ‘opción analítica’ se ha ido abriendo paso en todos los discursos artísticos, hay un artefacto que produce materialmente ese efecto, a saber, la cámara fotográfica.”¹¹⁴

David Barro señalaba por su parte, como el uso de la fotografía nos lleva a conciliar artistas que trabajan la pintura como género, y cómo el grado duchampiano de apropiación fotográfica para fines pictóricos de algunos de ellos, permitía pensar la idea de que cualquier imagen pueda ser una pintura. Para advertir cómo a través de Richter y Tuymans se ha perdido uno de los miedos heredados del modernismo: el miedo a la manufactura.¹¹⁵ Para el autor el cuadro pictórico ha conseguido extrapolarse no sólo al encuadre fotográfico sino también al video y al cine, estos medio viven de la historia de la pintura, “lo mismo podríamos decir de la existencia de un imaginario iconográfico compartido” y de similitud

110 VIDAL, Carlos: “La voz de los excluidos”, *Lápiz*, nº 157, 1999, p. 41.

111 ALONSO MOLINA: “Presentación”, en *Certamen de Pintura Concello de Cambre* (cat. exp.). Concello de Cambre, La Coruña, 2001, p. 8.

112 QUESADA DORADOR, Eduardo: “Apartment. El piso de Elena”, en *Zabell Apartment* (cat. exp.). Diputación de Granada, 1.999.

113 *Ibid.*

114 GONZÁLEZ, Chema: “Subversiones Escenográficas”, en *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando* (cat. exp.). Obra Cultural Caja San Fernando, 2002.

115 BARRO, D.: “Representar lo Irrepresentable”, en *Antes de Ayer...*, p. 235.

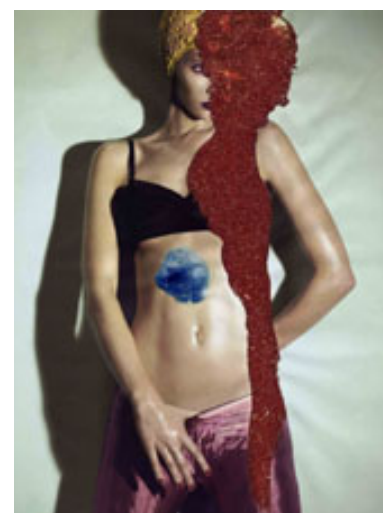


GALINDO, TÉCNICA MIXTA



GALINDO, MIXTA

SUSY GÓMEZ, TÉCNICA MIXTA





ZABELL, INSTALACIÓN CON FOTOGRAFÍAS



TXOMIN BADIOLA. MIXTA

MANUEL VILARINO
LOS PÁJAROS, FOTOGRAFÍA



en los procesos de generación de la imagen en lo digital. “Podríamos hablar de un proceso de reencarnación de la pintura en medios como el fotográfico y el video. Es como si ésta mudara de cuerpo”: no sólo ha desbordado su lugar sino que ha sido capaz de desprenderse de la materia que la caracterizaba. Lo pictórico es, por tanto un pensamiento, que precede a la pintura o a su plasmación en superficie. Algo así como una especie de memoria o palimpsesto”¹¹⁶

Barro había seleccionado para la exposición *Antes de ayer...* fotografías que el defendía ya como *pintura* por haberse apropiado de alguno de sus aspectos definitorios: “Nos referimos a un tipo de apropiación manierista que recoge y combina la tradición estructural y rítmica de la historia de la pintura ya sea en el simbolismo y en la combinación de sus colores, en la exportación de patrones y figuras o en los trayectos de la luz y sus sombras más acusadas”¹¹⁷ Barro entendía que desde la fotografía se podía “Pintar *a la manera de* tendencia contemporánea a la cita alegórica de la pintura desde otros medios o herramientas ajenas a la tradición pictórica.”¹¹⁸ Tendencia que tenemos de ver el mundo en terminos pictóricos “Ante cada imagen proyectamos una expectativa incosciente derivada de una contaminación irreversible de referentes morales adquiridos previamente. Microgestos, nueva forma de narrar, cinematográfica y pictural.”¹¹⁹ Para el comisario en estas obras fotográficas que se inscriben en la tradición de la pintura, lo representado sobrepasa el encuadre de lo mostrado, aunque a partir de los elementos mostrados podemos reconstruir la acción.

Javier Panera ha advertido por su parte como en la fotografía contemporánea se está produciendo una reordenación de las categorías estéticas modernistas, la restauración de una cierta estética de *lo bello* y *lo sublime* -que las vanguardias pusieron en cuestión- y en definitiva a un retorno, no tanto de la historia del arte, como a la era de la circulación promiscua de la imagen, es decir aquella que sabe que sólo puede ser *ya imagen de otra imagen*”¹²⁰

Desde esa conciencia parece trabajar Jose Ramón Amondarain, al trasladar a pintura fotografías de reconocidos artistas. El vínculo entre pintura y fotografía es constante en el proceso de elaboración de sus obras, pero en la mayoría de las ocasiones su obra se explica conducida por la pintura, incluso cuando lleva al soporte del lienzo las fotografías de las instalaciones u objetos, que son digitalizadas e impresas, incluso aquí, Amondarain dejaría de lado “el nuevo orden de la percepción virtual, para reconducir una vez más las figuras a la realidad física y tangible de la pintura.” Lo mismo sucede en la instalación, si su uso como dispositivo implica la disolución de la pintura en el espacio, el artista volvería a dar un rodeo para reintegrarla en el objeto cuadro.

También se encuentran textos críticos que insisten en que cada una de sus propuestas debería entenderse como cuestionamientos diferentes del que sería el tema central, la representación, sometida a una *confrontación de experiencias acumuladas*. En su trabajo se *repiensa y se resitúa* es el perfil y las funciones del espacio de repog. Así Javier Barón señalaba como en ese proceso de fotografiar la obra, proyectarla digitalmente sobre el lienzo, y volver a pintar a su vez encima, el artista estaría abordando el problema de la representación, siendo las sucesivas superpo-

116 *Ibid.*, p. 116.

117 *Ibid.*, p. 117.

118 *Ibid.*

119 *Ibid.*, p. 119.

120 PANERA, Javier: *Emociones formales. Reflexiones sobre el incosciente pictórico en la fotografía contemporánea*. Junta de Castilla y León, 2004. Cit. en BARRO, D.: *Op. cit.*, p. 124.

siciones y la colusión de lenguajes, las consecuencias directas de plantear lo que para Barón es la cuestión central del arte de hoy “El estatuto no ya de la pintura, sino el de la imagen digital asimilada a lo pictórico, o viceversa.”¹²¹

De que en estas reproducciones se traslade lo visual a otro soporte, el pictórico (que supone siempre una selección y transformación de la información), más el añadido o la eliminación del color, resulta, otro producto, de una complejidad que obliga a preguntarse: “qué añade (o resta) la copia del original y qué es lo que va sucediendo en los diversos procesos de transformación, cuando la copia es, a su vez, copiada. Cuando la foto de Cindy Sherman no ha sido sólo trasladada a la pintura y coloreada, sino que es devuelta a la fotografía y desenfocada, sin dejar de ser reconocible.”¹²²

Es en este análisis de las complejas relaciones que mantienen la pintura -abstracta y figurativa- con la fotografía, dónde el trabajo de Amondarain se hace más significativo. Simultaneando y conectando la acción tradicional de pintar con las nuevas estrategias de representar (procesos fotográficos, impresión digital, instrumentos de la óptica) el artista mantendría la postura de Richter “concretar la exigencia de impacto de la pintura a través de, y gracias a, la aplicación conjunta de medios diferentes.”¹²³ No es tanto “la confusión o intercambiabilidad entre medios -el juego de las retóricas y las elegantes simulaciones- lo que genera su trabajo, sino más bien una paciente y errática investigación sobre los dispositivos y paradojas de la representación.”¹²⁴ Una mirada sobre la simbología de los mass-media y la búsqueda la búsqueda de los principios rectores de lo que la pintura frecuente y las conjeturas sobre lo que puede presentar, búsqueda de un ‘sentido’ para la imagen, apoyada en la exigencia crítica y lograda a través de una resolución rigurosa de la imagen.”¹²⁵

La fotografía viene insistiendo en estos últimos años en “prefiguraciones pictorialistas, pintura reencarnada o, sencillamente, apropiaciones pictóricas.” De modo que muchos artistas plantean desde la fotografía una reflexión sobre la imagen y su reproducción para reivindicar la crisis, esta vez, de la definición tradicional de la fotografía, A un artista como Joan Fontcuberta -que viene insistiendo en establecer otra relación con la mirada y declaraba “La cuestión de representar la realidad deja paso al énfasis en la construcción de sentido”-; le siguen generaciones más jóvenes interesados por las posibilidades de la fotografía y de una pintura ya contaminadas y en ocasiones indistinguibles.

Así en la citada exposición colectiva *Afterpost. Más allá de la fotografía* la noción de fotografía se ampliaba, se seleccionaron obras que fluctuasen en torno a cualquier formato expresivo que partiera de la imagen fija y/o sus derivaciones, obras de artistas que se sirvan de la imagen fotográfica para construir un discurso polivalente y expansivo: “La fotografía sobrepasada hacia el dibujo, hacia la pintura, hacia la instalación o hacia el vídeo. La realidad digital ha convertido la fotografía en un concepto inasible que inunda la mayoría de los recursos o herramientas que construyen la imagen artística de hoy”¹²⁶ como señalaba su comisario. Sema D’acosta daba así los mismos argumentos que se esgrimen para la defensa de una

121 BARÓN, Javier: *Figuraciones del Norte* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 1999, p. 17.

122 ESPARZA, Ramón: “Amondarain, La cultura de la copia” [en línea], en *elcultural.es* 19/04/2007.

123 MARÍN-MEDINA, José: “Desde el final de un ciclo”, en *Figuraciones, arte civil + magicismos + espacios de frontera*. Obra Social, Caja Madrid, Madrid, 2002, pp. 17-47.

124 SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Turbulencias en la Cámara”, en *Pintura de Cámara* (cat. exp.). Koldo Mitxelena ed., San Sebastián, 2002, pp. 17-23.

125 FERNÁNDEZ, Alicia: “Territorios de la cultura” [en línea], cit. en *sisntesis.endesa.com*. 7/3/2001

126 D’ACOSTA, S.: *Afterpost...*



J. R. AMÓNDARAIN



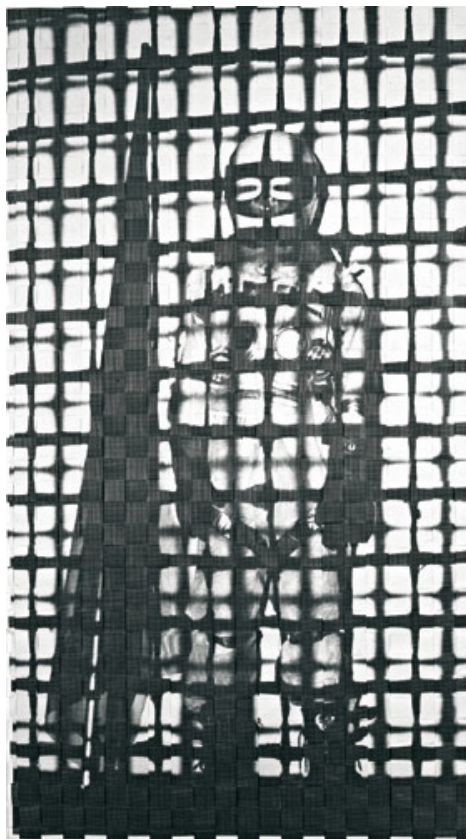
PEDRO MORA, EXH. MIXTA

J. R. AMONDARAIN. VER O COMER, 2000. DIBUJO DE LUZ-PROCESO FOTOGRÁFICO





JOSE MANUEL BALLESTER
IMAGEN DIGITAL



TXUSPO-POYO, *FLAG IS OUR ENTERTAINMENT RACE IS OUR BUSINESS* 1996, FOTOGRAFÍAS TRENZADAS, PELICULA INFRARROJA, CINTA ADHESIVA.

pintura ya sin limites: “Evidenciar que la fotografía en nuestros días se ha convertido en un concepto inclusivo, participado, mestizo, cruzado y heterogéneo que nada tiene que ver con una imagen-crónica vinculada con el fotoperiodismo o la documentación. Demostrar que independientemente de su consecución final -bien sea mecánica o manual, digital o analógica-, lo esencialmente fotográfico está en la imagen misma y en las asociaciones que establecemos, no en el modo de construir ese discurso ni en su similitud con la realidad.”¹²⁷

En otra exposición *Video Killed The Painting Star*¹²⁸ sería el video el que revisara los generos de la pintura tradicional (retrato, paisaje, naturaleza muerta, abstracción, conceptual, etc.), con obras que los redefinen formal e iconográficamente, ‘pintura en movimiento’ en pantallas de plasma, monitores de televisión o proyecciones murales combinadas con otros medios. Para demostrar que la imagen en movimiento ha sido uno de los territorios donde de un modo más contundente se ha desarrollado este ‘pictorialismo difuso’ que afecta a todas las artes.

Entre los análisis que se ocupan recientemente de la relación de estos medios destaca el realizado por la autora mejicana Laura González Flores¹²⁹ quien incide también en el hecho de que la fotografía y la pintura no sean dos medios distintos, interesándose más que en la supuesta diferencia cuantitativa y de esencia de ambos géneros, y más allá de sus diferencias superficiales y de su aparente independencia, en que “ambas disciplinas pertenecen a un paradigma mayor, de tipo ideológico-cultural, que no sólo las engloba, sino que determina su parecido”. Si este com-

JACOBO CASTELLANO, S/T
2008. CARBONCILLO Y TINTA/
FOTOGRAFÍA



127 *Ibid.*

128 PANERA, Javier: *Video Killed The Painting Star*, Da2, 2007. Artistas españoles participantes: Enrique Marty, Juan Zamora, Chus García Fraile, y Arancha Goyeneche.

129 GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. GG, Barcelona, 2005.

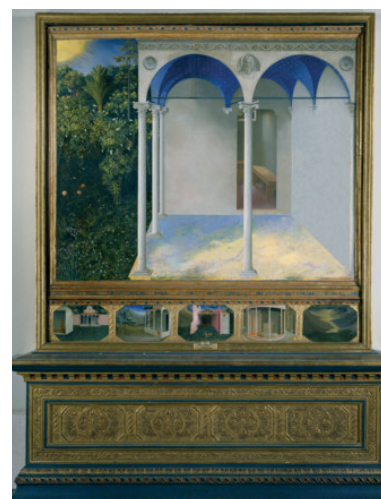
plejo proceso de construcción ideológica ha sido determinado históricamente por cuestiones culturales, sociales e institucionales, el problema no residiría entonces en clasificar las imágenes como pintura o fotografía, sino en entender de qué forma una u otra técnica afecta al funcionamiento de dichas imágenes dentro de las categorías culturales del arte, la ciencia y la tecnología. Para González Flores el asunto principal es determinar el *cómo, por qué y para qué* de esta analogía o diferencia y, a partir de ahí, abordar los modos de participación de estos medios en las formas de arte actuales.

González se lamentaba de la escasez de publicaciones serias que planteen una reconsideración de las pautas convencionales de teoría, análisis y crítica con las que se abordan las disciplinas artísticas como medios; y que permitan abordar problemas relacionados con la pintura y la fotografía en sus manifestaciones artísticas contemporáneas de tipo híbrido, electrónico, industrial y/o virtual. La mayor parte de los libros sobre fotografía hablan de ésta sólo como técnica y no como medio o disciplina cultural y según el modo de pensar convencional: la Fotografía y la Pintura no sólo son diferentes medios, sino también opuestos, o se es una cosa o la otra; la Fotografía suele identificarse con lo mecánico y documental mientras que la Pintura lo hace con lo humano y expresivo. La mayoría de las publicaciones sobre fotografía o los resúmenes que aparecen en otro tipo de textos acaban difundiendo la hipótesis general de tipo evolucionista en la que la representación mimética de la realidad culmina con la eventual invención de la Fotografía que sería el paso necesario para culminar un proceso histórico y cultural relacionado con la representación realista. El problema de este tipo de argumentación es como señala González, por un lado la reducción de la complejidad de valores y funciones de las imágenes a la mera cuestión de su verosimilitud y veracidad¹³⁰ y por otro la consecuencia directa de entender las imágenes digitales como una evolución lógica de la tecnología fotográfica. Al mismo tiempo tales razonamientos simplifican y reducen la idea de Pintura, estableciendo la mimesis como su función cardinal hasta el siglo XIX.

En el siglo XXI son muchas voces las que piden separar el proceso tecnológico de los medios de su definición como tales, como plantea G. Flores, tal exigencia le permite reconsiderar su historia a la luz de las múltiples funciones posibles de sus lenguajes y no de aparentes 'cualidades' desprendidas o atribuidas a su tecnología. Utiliza la historia y la filosofía para mostrar que los atributos diferenciales, estando relacionados con la tecnología, están determinados principalmente por valores y condicionantes sociales y culturales, (incluidos los económicos y de significación), aspectos que se evitan cuando el discurso gira sólo sobre la técnica. A pesar de estos reparos G. Flores daba importancia a la técnica de cada medio como un elemento indispensable de la significación y como una herramienta para abordar su función como objetos artísticos.

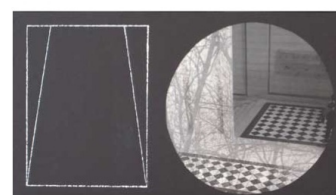
La nueva definición de 'pintura sin pintura' que surge con el cambio de siglo, el denominado 'efecto Tuymans', el pictorialismo, los hiperrealismos, y muchas figuraciones que parten de la fotografía, necesitan por tanto nuevos análisis, dada la relevancia que estas nuevas relaciones y definiciones tienen para el desarrollo de la pintura y lo pictórico.

130 Este tipo de explicaciones sobre el medio fotográfico han provocado el surgimiento de teorías como las de Boris Kossoy o Joan Fontcuberta que se centran en el desenmascaramiento de otras posibilidades del lenguaje fotográfico, en este caso, la del potencial de 'engaño' de la imagen realista.



JOSE MANUEL BALLESTER,
IMAGEN DIGITAL/MADERA

JOSÉ JOVEN. AL SOL DE
LEWIT, 2008. MIXTA/PAPEL





MARINA VARGAS, INSTALACIÓN



PEP GUERRERO, OBJETO PINTADO



ELENA BLASCO, 1996. INSTALACIÓN

NEREA DE DIEGO, CONVERSACIONES INTERIORES, 2007, TINTA SOBRE PAPEL Y SERIGRAFÍA SOBRE PLÁSTICO.



Arte y Diseño. Cultura Pop

El valor añadido del diseño. “Poner en valor”

En los últimos años el lenguaje periodístico y político está dominado por expresiones vacuas como *poner en valor* que se emplea de forma indistinta para referirse a un acto, objeto o persona que debería ser más apreciado, o para conseguir beneficio de lo que no rinde suficiente¹³¹. En el terreno artístico se observa una intención similar, se reclama para el arte -incapaz por sí mismo de ofrecer interés- un valor añadido que facilite su circulación, y uno de esos factores parece ser el diseño. El diseño proporciona a la pieza artística otra fachada que la vuelve rápidamente accesible y permeable.

Arte y diseño forman una asociación aplaudida por muchos y cuestionada por unos pocos que no ven tan positivas estas formas de hibridación, señalándolas como una teoría conveniente para la etapa capitalista en la que nos encontramos. Recientemente Adolfo Montejo advertía en esta actitud colaboracionista, por la que las disciplinas entran en dinámicas de contaminación, una maniobra de camuflaje del objeto artístico para convertirse en decoración, o viceversa: “Nos hallaríamos en una fase histórica en la que el arte, dejadas atrás sus etapas más furibundas y rupturistas, confunde no solo su apariencia, sino también su posible ‘esencia’, con formas y sustancias derivadas de otros campos. De hecho, el conflicto, o la ausencia del mismo, entre sustancia y ‘fachada’ resulta hoy capital, como también el análisis de sus respectivas retóricas.”¹³² Encuentra que el clima de abandono de la especialización, que se propaga no sólo en los concursos sino también por el ámbito educativo, “favorece el abrigo de un gran espectro de objetos y semánticas” de la que se alimenta el este nuevo capitalismo que lo engulle todo; nada escapa a su capacidad omnívora de *despotencialización* sistemática a cambio del éxito mediático.”¹³³

Advirtiendo de sus inmediatas consecuencias: “En la nueva jerarquía visual de la industria cultural, el objeto artístico parece no sufrir tanto con sus ‘crisis’; se alimenta de ellas, sin complejos. Esta reconciliación del arte y la sociedad, como apunta Donald Kuspit, ha acabado resultando perversa. En esta *integración* casi inevitable se hallan los prolegómenos de la situación actual. En el capitalismo ficcional en que vivimos lo que se consume son formas, no ya signos ni productos. Así puede entenderse el *aire de familia* que presentan habitualmente las obras seleccionadas en los certámenes de arte emergente. Estos concursos parecen exigir del candidato que la apariencia de su obra muestre que sigue el signo de los tiempos, que en la primera impresión, se aprecie la *forma* que puede destinarse al consumo. En el ‘envoltorio’ (o la estilización de las formas) se hace residir la seducción, no en las características fácticas del producto. Para Montejo estamos en una fase en la que a los objetos de arte no solo se les exige “un ‘imaginario’ visual, sino, sobre todo, ‘imagen’, y no tanto en el sentido de *presencia* (pathos

131 “Para algunos es un galicismo, una traducción literal de ‘mettre en valeur’ -aplicándose habitualmente al urbanismo- y según el diccionario de usos su primer registro data de 1974 y procede de Extremadura. Para otros la expresión pertenece a Müller-Freienfels y su subjetivismo axiológico -el valor no se considera algo objetivo sino que depende de la educación, la tradición o el medio social-. Y hay quien, lejos de la teoría, tan sólo ve una asociación de ideas entre poner precio y valorar.” BONET, Joana: “Garrapatas”, [en línea], en *lavanguardia.es*, 11/03/09.

132 MONTEJO NAVAS, Adolfo: “Otro Mainstream Estético”, en *Lápiz*. nº 250-251, feb.-mar. 2009, p. 113.

133 *Ibid.*

artístico) como de *representación* (imagen-marca-logotipo). Es decir, se les exige una cuota visual extra, en el sentido de una comunicación identificable: ciertos 'guiños' mundanos, sociológicos, de sintonías o referencias insinuadas en sus propias formas, que a la postre los puedan aproximar a alguna estética más digestiva, de pseudoutilidad funcional, comercialmente más visible y, a la vez, decorativa intelectualmente."¹³⁴

La exigencia de ese *valor añadido* corresponde a la necesidad de que "el *meltingpot* sociocultural fuera lo más abierto posible (y) ha funcionado como una moda obligatoria. El diseño deviene así en un convencionalismo visual que no solo oficia como recurso operativo en los trabajos artísticos, sino que se convierte más bien en norma estética."¹³⁵

El autor insiste en que hoy esta exigencia de 'imagen' en el arte, ha de entenderse, más que como un desdoblamiento de lo visual o una redundancia, como una característica estética que ha desarrollado el arte contemporáneo: "la de tener una preocupación visual extra, relacionada con su búsqueda de sintonía con el resto de la 'Visualidad' de la sociedad estetizada". Si el arte, el territorio de la estética por excelencia, tiene que concurrir con la visualidad contemporánea, como "antiguo detentador de su propia imagen, debe percibir su pérdida de dominio en este campo y la necesidad de inyectar/invertir más en su propia imagen" (como lo hacen también otras esferas profesionales, gremios, corporaciones, etc.).¹³⁶ Ya que el arte no solo necesita actualmente ser creado, "sino también proyectar su imagen ('parecer' y *aparecer*), y, en este sentido, hay una aplicación de la noción de *diseño* que finalmente no es solo formal, visual, sino también conceptual y que apunta a las estrategias *sublimadoras* del universo comercial contemporáneo."¹³⁷ Si el arte quiere asemejarse a los productos que forman parte de nuestro ámbito visual correrá el riesgo de rebajar, en consecuencia, la categoría experiencial y ontológica del arte.

La eficacia de lo utilitario

Perán celebraba en cambio ese proceso interdisciplinar como una consecuencia natural, el proceso lógico de la definitiva quizá, unión entre alta y baja cultura, en un proceso por el que el diseñador se rodea del aura que el artista pierde al desplazarse el arte hasta procesos industriales¹³⁸, y el diseño hacia procesos auráticos. Ambas disciplinas habrían elaborado un frente común para la progresiva sustitución del imperio de la creación por las técnicas del montaje, la recontextualización o el reciclaje, ya que la tendencia es fomentar los productos de carácter utilitarios: "Encontramos en ello un síntoma inequívoco de esa aspiración del arte a recuperar su utilidad estética en un mundo en el que el diseño fabrica a ritmo trepidante alicientes visuales cuyo atractivo resulta muchas veces superior al de tanto arte vacuo como el que nos inunda hoy".¹³⁹ Pero no es sólo el diseño sino que se ven

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Paul Ardenne ha indicado la falta de intención propiamente estética del arte contemporáneo, un déficit de la seducción, el arte se inscribe en un declive del aura, en contraposición a la obra de arte comprometida, combativa y objetivada con la modernidad.

¹³⁹ LOIRA, Vivianne: "El atractivo de los objetos", en *Lápiz*, n° 250-251, feb.-mar. 2009, pp. 50-57.



SILVIA PRADA, MURAL



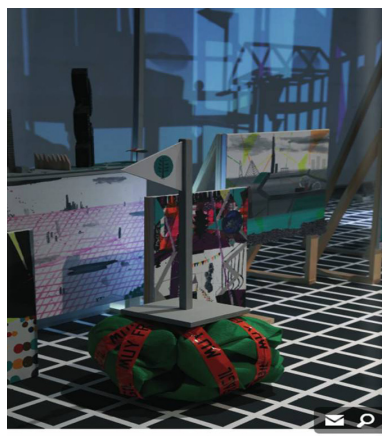
FERNANDO GUTIERREZ,
DISEÑO PARA CAMISETA



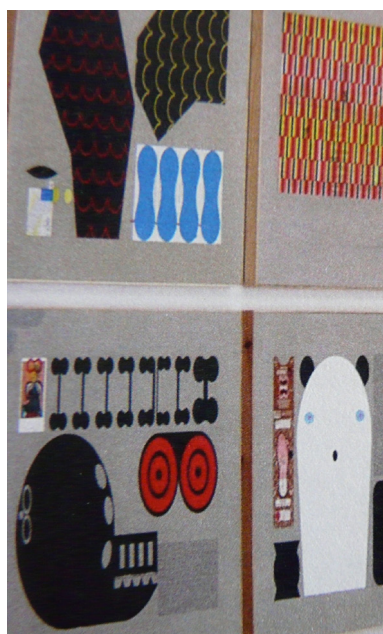
GÓMEZ BUENO, VAN VERDE



GÓMEZ BUENO, CARTEL



AITOR LAJARÍN. *FROM HERE TO EVERYWHERE, POSTCITY*.
INSTALACIÓN CON PINTURAS



NESTOR SANMIGUEL. *LAS EMOCIONES BARROCAS*, 1997-2003

ROZ, ALICIA EN EL ESPEJO.



implicadas todas las denominadas disciplinas ‘menores’ como, la publicidad, el interiorismo, la moda y la televisión, así como la arquitectura-espectáculo, como formas estéticas aplicadas, funcionales. La importancia que tienen estas colaboraciones en el resultado de gran parte de las nuevas obras se explicaría así porque según Martí Perán “la cultura contemporánea ha renovado sus pactos con una posible operatividad real que, en buena parte, se han traducido en lo que llamamos producción de servicios: la cultura usurpa de algún modo competencias que de antemano corresponden a otras esferas institucionales, como la política, que sin embargo se han demostrado demasiadas veces muy ineficaces.”¹⁴⁰

El arte actual estaría así implicado en la producción de servicios, la investigación de nuevas necesidades, la atención a demandas minoritarias, la rehabilitación de la noción de uso y la necesidad de efectuar un balance de resultados, asuntos hasta ahora propios de otros sectores. Usurpación que para M. Perán es consecuencia de la urgencia por restablecer mecanismos de reencuentro con la realidad: “Este telón de fondo es lo que, a nuestro parecer, podemos incluso interpretar como la función histórica de la disolución de los géneros. En lo que nos instruye la diseminación de fronteras es, precisamente, en la necesidad de abandonar la disposición literaria y en su lugar apostar sin más tapujos por la construcción de experiencia.”¹⁴¹

Devenir ornamental

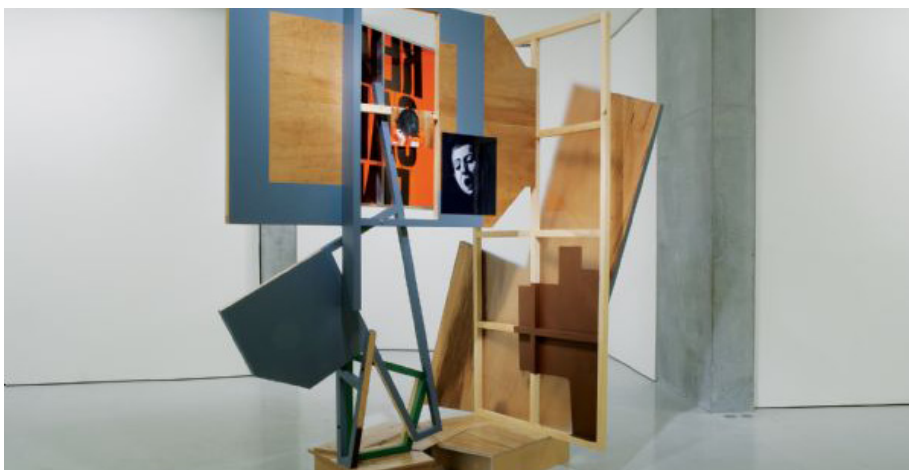
A comienzos de siglo Régis Debray define nuestra civilización como la primera en haber establecido un rasgo de igualdad entre visibilidad, realidad y veracidad. Una sociedad en la que el mercado fija cada vez en mayor medida la naturaleza y los límites de las representaciones sensibles, mediatizadas como están por diferentes poderes, el rasgo de igualdad se transforma y pasa a ser: “Invendible = irreal, falso, no válido”¹⁴² Según esta ecuación son muchos los productos que tienen que desaparecer del mercado, y al hacerlo desaparecen también de nuestra historia.

La pintura, acusada de ser un producto comercial sufre a su vez las duras condiciones de *invisibilidad* que le imponen los medios más novedosos. Se ve obligada, en una búsqueda de complejidad de exhibición y acercándose a las fórmulas de las instalaciones actuales a generar escenarios dónde los cuadros sean sólo una parte de esa escena. Las obras se exponen construyendo un hábitat, la galería o la sala del museo son ahora contenedores, habitáculos, refugios, recintos, estancias, en definitiva, puestas-en-escena. Michael Gauthier advertía de cómo desde el momento en que la experiencia de la obra pasa a ser la de un objeto colocado en una situación, lógicamente éste acaba convirtiéndose en uno de los elementos de decoración de esa situación. Al desterrar toda imagen de su superficie, el cuadro no sólo se ha convertido a sí mismo en imagen sobre la pared, sino también en imagen decorativa. Gauthier consideraba la mutación de la obra en decoración, en ambiente, como la primera consecuencia de la crisis de la focalidad debido la

140 PERÁN, Martí: “Los indisciplinados no saben quienes son”, en *Indisciplinados. La posición del arte en las fronteras del diseño*. MARCO, Vigo, 2002, p. 40.

141 *Ibid.*, p. 41.

142 DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós, Colección Paidós Comunicación, Barcelona, 2000, p. 304.



TXOMIN BADIOLA, INSTALACIÓN

actual posición periférica de la pintura.¹⁴³

La distinción establecida por Gombrich sobre el problema del ornamento en el arte, -cuando advertía de que hay un arte que se mira, al que se presta atención, y otro arte decorativo, que sería objeto sólo de una atención lateral, oblicua, periférica- era recordada por Alonso Molina “cuando los perfiles de lo estético se desdibujan en su ocaso permanente (crepúsculo o declinar antes que muerte o desaparición)”¹⁴⁴ refiriéndose al valor de ruina que se instaura en las obras mediáticas “ya viejas, gastadas, erosionadas desde su mismo origen, que nacen al mundo como expresión debilitada por el uso y ya no plena. Estetización difusa: que toda realidad consume aquella vieja aspiración vanguardista de fusión de horizontes entre arte y vida.”¹⁴⁵ Para constatar que muchas de las manifestaciones del arte contemporáneo insertas en la circulación de los mass media podrían consistir “en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, aquello que generalmente permanece en sus márgenes, permitiendo que los elementos periféricos (marco, contexto, institución, mercado, coleccionismo, circulación de la mercancía, taxonomía, catalogación, etc) inviertan sus relaciones tradicionales, colocándose la obra en el fondo, aplastándose contra él. Estrategia, más o menos generalizada que opera en el devenir ornamental de la obra en el seno de los media.” Recordando como la actual identificación entre los medios de difusión con lo estético en sí -como en la fiesta barroca- consensua, instaura e intensifica un lenguaje comunitario.¹⁴⁶ Boris Groys insistía también en las características del arte actual en la sociedad mediática, un arte que procesa un interés creciente tanto por la cultura pop como por la instalación.¹⁴⁷ En ella el artista no aparece como productor, sino más bien como consumidor, hace explícita su elección proveniente de la cultura de masas, cómo y de acuerdo con qué criterios selecciona, consume y ordena signos y objetos de esa cultura global: manifiesta así un gusto pop privado, diferenciando entre los espacios abiertos de circulación anónima de mercancías y los espacios cerrados de la selección individual. “La combinación actual entre el gusto pop y la instalación como forma artística hace directamente comprensible esta topología mediática de nuestra cultura.”¹⁴⁸

143 GAUTHIER, Michael: “Sobre la iconoclasia pictórica. Notas para una historia en curso”, en *Pintar sin pintar* (cat. exp.). Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, p. 50.

144 ALONSO MOLINA, Óscar: “Sin poetas. Sintiendo el rastro de los dioses huidos más allá del siglo XX”, *Guadalimar*, nº 162, 2002, p. 11.

145 *Ibid.*

146 *Ibid.*

147 GROYS, Boris: “Topología del arte”, en *Micropolíticas, Arte y Cotidianidad. 2001-1968*. EACC, Castellón, 2003, p. 147.

148 *Ibid.*

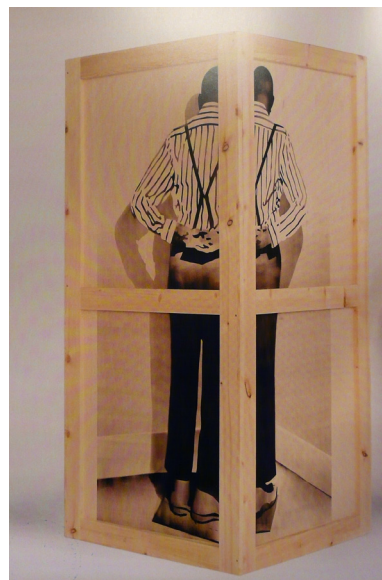


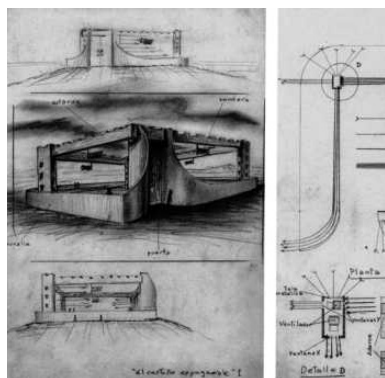
IGNACIO GARCÍA, 2009, MURAL HINTERCONTI 1



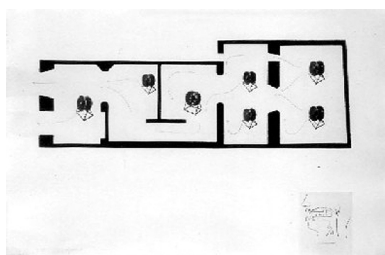
MIREN DOIZ, INSTALACIÓN

J. R. AMONDARAIN, PINTURA/ ESTRUCTURA DE MADERA

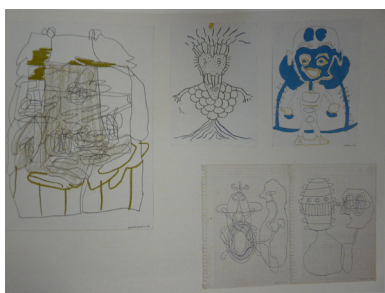




ISIDORO VALCÁRCEL, *EL CASTILLO EXPUGNABLE*, 1986.

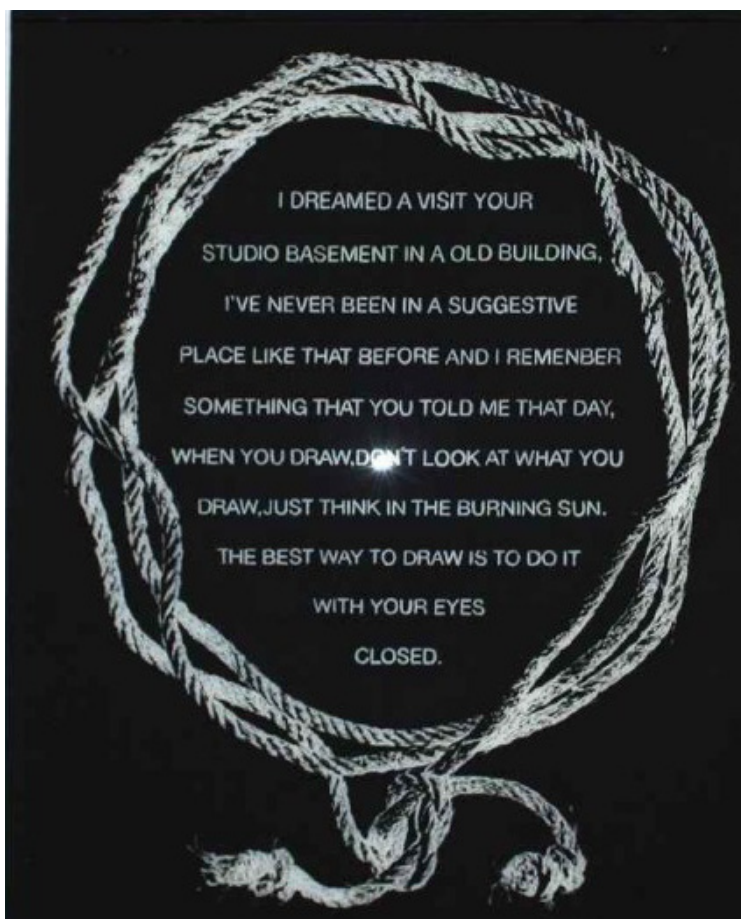


PEREJAUME, *VENTILADORES Y PLANO*, 2005, AGUAFUERTE.



LUIS GORDILLO, *S/T*, 1993-2000

JUAN LUIS MORAZA, *ENSERES SANTOS*, (DETALLE) 1991, DIBUJO A LA CERA SOBRE TEJIDO DE ALGODÓN.



PEDRO MORA, *VIDRIOS PINTADOS Y RASCADOS*

Dibujo y Narración

Si la fotografía y las nuevas tecnologías han sido disciplinas fértiles para ampliar las posibilidades de la pintura, el dibujo se constituye con el cambio de siglo como un medio necesario y eficaz para el crecimiento de la misma. El auge de prácticas artísticas que bien requieren de procesos primarios o buscan desarrollos conceptuales han propiciado que el dibujo también se despliegue como disciplina autónoma. Los constantes reenvíos de una disciplina a otra han borrado límites entre ambas dificultando su clasificación.

De la misma forma que voluminosos manuales dejaban constancia del retorno de la pintura con el nuevo siglo, también se han popularizado publicaciones anglosajonas destinadas específicamente al dibujo como *Vitamin D*, *Drawing from the Modern*, etcétera,¹⁴⁹ que dejan constancia del interés que en esta última década va a promover la programación de numerosas exposiciones en galerías y museos dedicadas a retomar el dibujo como disciplina independiente, y a defender sus grandes posibilidades. Pero no hay que olvidar que el dibujo venía desarrollándose en España desde los años setenta en múltiples vías, como medio de desarrollar propuestas conceptuales, de incorporar iconografías populares, motivos intimis-

¹⁴⁹ *Pictures and Words (New comic Art and Narrative Illustration)*, London, Laurence King Publishing, 2005/*Obscured visions/ Eye infection*,/ *Excursión de buceo / El dibujo como reportaje*, Kunstverein de Hannover y Kunsthalle de Düsseldorf, /*Funny Cuts / Cartoons and Comics in Contemporary Art*, (Staatsgaleri, Stuttgart), *El despliegue* (Phanta Rei, Madrid).

tas, etcétera. Desde los noventa por tanto el dibujo ha sido una constante en el trabajo de escultores como Eva Lootz, Juan Muñoz o Javier Pérez, de pintores como Villalta, Lita Mora, Patricia Gadea o Salaberría, o en artistas que lo han tratado como disciplina única como Nati Bermejo, o quien fue su maestro en la Complutense Ricardo Cárdenes. Bermejo formará junto con otros compañeros de promoción como Jaime Lorente o Morales Elipe el núcleo fuerte de la Galería Egam durante los noventa. Toda una generación que ha dejado sentir las enseñanzas de Cárdenes y Agustín Valle en esta disciplina.¹⁵⁰

Si en la última década el dibujo cobra tanto interés, se debe en gran parte a la asimilación general de este tipo de propuestas, pero también a tres factores: la relación directa que el dibujo ha pactado con las nuevas tecnologías asumiendo la fascinación que por estas tiene el arte actual; la capacidad del dibujo de promover el carácter narrativo que hoy se le reclama al arte; y la de sustituir a la denostada pintura en sus cualidades expresivas y comunicativas.

En nuestro país exposiciones como *Dibujo Hoy*,¹⁵¹ *El Poder de Narrar, Expanded Drawing, Arte Termita contra Elefante Blanco*¹⁵², *Fantasmagorías, Merry Melodies...*, dejan constancia del creciente interés por esta disciplina en las nuevas generaciones, y proponen obras de dos tipos, aquellas en las que el dibujo es defendido por su eficacia y carácter directo, un dibujo de vuelta al original, en su antigua definición; y otras en las que el dibujo se emplea interactuando con centenarias técnicas de animación, asociadas tradicionalmente al cine y a la industria del entretenimiento; o se muestra a través de hibridaciones y encuentros con otras técnicas y soportes más nuevos, como el vídeo, la animación digital, la arquitectura o la instalación, piezas para ser proyectadas como si fueran 'pinturas y dibujos en movimiento'. En estos híbridos tampoco queda fuera la misma pintura, o el collage. De igual forma que se habla de 'pintura expandida' el 'dibujo expandido' va a ser entendido como aquel en el que los límites formales y conceptuales del soporte son cuestionados y redefinidos una y otra vez. Al abandonar el dibujo su soporte tradicional las condiciones de exhibición cambian, las obras se presentan como piezas, a modo de instalación, adheridas o dibujadas sobre los muros de una sala o interviniendo en espacios públicos, en soporte digital, con fuentes de luz vinculadas a las piezas, etcétera. Podría afirmarse que si como señalaba Gordillo la fotografía ha permitido ampliar los límites de la pintura, también el dibujo en su propia investigación ha potenciado a su vez las posibilidades de la pintura.

En unas obras tan distintas multitud de procesos que provienen de distintas áreas van a aparecer interrelacionados o directamente asociados, nuevos recursos que han servido entonces para replantear las posibilidades formales y conceptuales del dibujo, pero al mismo tiempo han empujado a la disciplina a la misma situación crítica que ha vivido la pintura, una búsqueda continua de identidad y definición. Pero el dibujo no ha tenido que sufrir esa revisión teórica y larga travesía culpabilizadora, ya que se le ha aplicado lo aprendido con la pintura y se explica ya como un medio híbrido, convertido también en arte genérico. El resultado es para Javier Panera un ejemplo del nuevo estatuto de la imagen en el que se revela

150 ALONSO MOLINA, Óscar: "Ese gran ambiente madrileño", en *Egam, 35 años jóvenes* (cat. exp.). Ed. Galería Egam, Madrid, 2004.

151 RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel: *Dibujos hoy* (cat. exp.). CAC Málaga, 2004. Con obras de los españoles E. Partegás, Pablo Alonso, B. Roig Cristina Lucas, Rafael G. Bianchi, y Gemma París.

152 LLORCA, Pablo: *Arte termita contra elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo* (cat. exp.). Fundación ICO, Madrid, 2004.



EVA LOOTZ, SERIGRAFÍA



RICARDO CÁRDENES

VILLALTA, *EL VIGILANTE* 2007.





RUTH MORÁN



NATI BERMEJO.



PEDRO F. SÁNCHEZ PARRA

DAVID ESCALONA



aquello que Paul Virilio¹⁵³ denominó: ‘las diferentes logísticas de la mirada’, en el sentido de que lo suyo ya no son simplemente pinturas, dibujos o animaciones en vídeo, sino más bien: ‘paradojas visuales’ en las que ya nada es exactamente dibujo, ni exactamente pintura, ni exactamente vídeo, sino simplemente *imagen*. Nos encontramos de nuevo ante la compleja situación descrita más arriba, para el artista emergente el dibujo y la pintura son un territorio para el ‘desplazamiento’ de la imagen, “tanto en el sentido de su ambigüedad semántica como de su propia materialidad, demostrando que en la actualidad estas técnicas ya no tendrían tanto que ver con la ‘historia de la pintura o del dibujo’ como con la ‘historia de los medios’”. Panera señalaba como si “tras la pintura posmoderna, que, como ha señalado Knut Ebeling¹⁵⁴, era ‘pintura entre y por encima de la pintura’, lo actual sería más bien ‘pintura y dibujo entre los medios’ pues encuentran su energía en la interacción dialéctica con otros medios y soportes.”¹⁵⁵ Por tanto la frontera entre dibujo y pintura va a ser tan confusa como la de otros medios, los artistas van a utilizar igualmente ambas disciplinas sin distinciones ni jerarquías. Así Talavera dirá que pinta como un dibujante y dibuja como un pintor.¹⁵⁶

Las razones que se dan para justificar el rescate del dibujo proceden así de lo que se consideran sus ventajas frente a las artes mayores, mientras a estas se las cuestiona su capacidad, el dibujo emerge como medio legítimo e incluso privilegiado de comunicación; se destaca su menor prestigio social, y se valora su carácter marginal, periférico, frente a la jerarquía ‘despótica’ de la pintura de la que ha sido tanto tiempo dependiente. La modestia del dibujo, tanto en su apariencia como en sus pretensiones, le salva de la quema, a la que sucumben pintura y escultura, por seguir empeñados en “aparentar un esplendor que no existe más allá del sombrero

153 VIRILIO, Paul: *La máquina de la visión*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 82.

154 Véase su texto en el catálogo *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*. Kerber Verlag, Beiefeld, 2009.

155 PANERA, Javier: *Merry Melodies (y otras 13 maneras de entender el dibujo)* (cat. exp.). DA2, Salamanca, 2010, s/p. Con obras de Paco Guillén, Fernando Gutiérrez, Chema Alonso o Juan Zamora, donde “un dibujo de línea clara simple y en ocasiones precaria, combinando recursos como pintura acrílica y pintura fotoluminiscente con diferentes soportes electrónicos como el vídeo, las cámaras de vigilancia y dispositivos de gradación lumínica.”

156 TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Santiago Talavera”, en *967 Arte*, nº 4, jun.-dic., 2009, p. 7.

LITA MORA, *LOS VIENTOS DE CÁDIZ*, 2000, MIXTA/TABLA.

de copa y la carroza fuera de lugar” o por tener que “recurrir lastimosamente a pensarse a sí mismo todo el rato.”¹⁵⁷ El dibujo, en cambio, “se arroga aquello que le es propio y que ningún medio le puede arrebatarse: la conexión directa entre la mano y la cabeza. Ser un arte corporal, que hace que las imágenes mentales se materialicen”.¹⁵⁸ Se defiende un dibujo cuya inmediatez, descuido, falta de propósito estético que encuadra muy bien dentro de las actuales estéticas que prefieren lecturas directas en contra del academicismo o habilidad plástica, tan cuestionados al entender el virtuosismo técnico jerárquico y elitista. Si la pintura es acusada siempre como comercial, la resistencia del mercado a aceptar su desarrollo último y su posterior aceptación también son utilizados entonces como argumentos para su defensa, el dibujo en cambio habría permanecido puro “pese a los intentos del mercado por apropiarse del mismo, lo que ha conducido a la creación de cyborgs, seres híbridos deslumbrantes pero vacíos.”¹⁵⁹

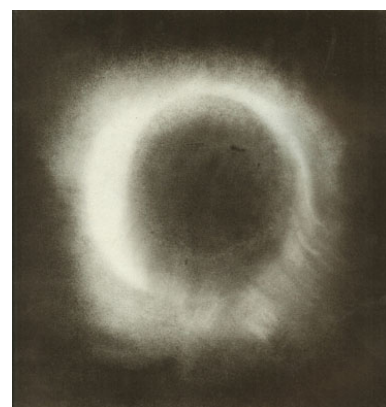
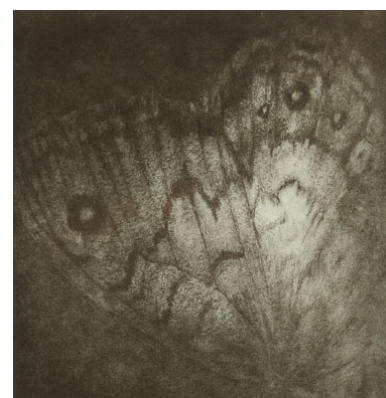
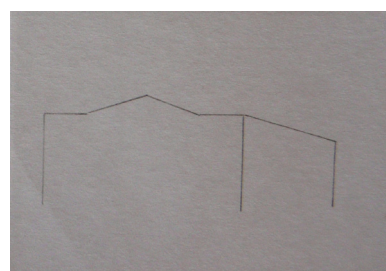
El dibujo se ha convertido así en poco tiempo, en una especie de paraíso libre de ser cuestionado, libre del miedo que acarrea ser tachado de conservador o antimoderno como le sucede a la pintura. El vacío que se genera al retirarle a la pintura sus posibilidades artísticas, se ha llenado de forma convulsiva por el dibujo, siendo defendido por artistas y críticos por sus cualidades plásticas y expresivas, se ha convertido en un campo donde pueden desarrollarse algunos aspectos compartidos con lo pictórico sin ser criticados.

Al mismo tiempo que se le ha perdonado al dibujo esas cualidades pictóricas, se le ha dotado de una sobrecarga ideológica para garantizar su justificación. El uso del dibujo es ahora revolucionario, como señala Sánchez Balmisa para referirse a la obra de Fernando Renes “El dibujo recobra su aliento perdido al imaginarse como un posicionamiento crítico”, carácter intrínseco del dibujo para gran parte

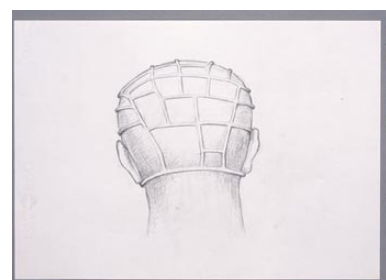
157 LLORCA, Pablo: “Más posibilidades para el dibujo y la narración”, *Revista de Occidente*, nº 309, feb. 2007, p. 46.

158 *Ibid.*

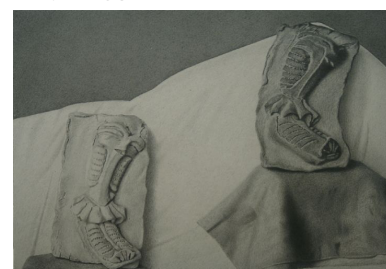
159 *Ibid.*

SICILIA, *SERIE ECLIPSES*SICILIA, *SERIE ECLIPSES*

MIGUEL GALANO

PEREJAUME, *RETAULE*.

PEREÑIGUEZ



FIGURACIONES



JON MIKEL EUBA, 2003



SAM3



MIGUEL BRIEVA, SOY EL ESPIRITU DE OCCIDENTE.

FERNANDO RENES. SATISFACIENDO MI INTRANQUILIDAD



ABIGAIL LAZCOZ

de la crítica, de este modo se ha llegado a explicar que una artista elija el formato 'dibujo sobre papel,' como una interpretación en clave feminista "ya que nos remite en la parte más prosaica en la facilidad de trabajar en un formato controlable y manejable, y en la parte más creativa en la posibilidad de crear un dibujo no ilustrativo, no lineal o literal, sino como un medio a través del que desarrollar un discurso con voluntad transgresora en función a la realidad."¹⁶⁰ Recientemente Elena Vozmediano invitaba a desconfiar de esta tendencia a defender los usos ideológicos del dibujo.¹⁶¹

Por otro lado el triunfo internacional de artistas como Mike Kelley o Raymond Pettibon, facilitará también en nuestro país, la expansión generalizada de interés por el cómic y sus posibilidades estéticas. Así como la vuelta a facturas toscas o cargadas de expresividad: "expresividad no sólo simbólica sino basada también en la enunciación directa de hechos y datos"¹⁶² Se valora que el dibujo invite a la máxima libertad de exploración, que permita ampliar sin límites el lenguaje gráfico y formal ya que es "el nivel más íntimo y directo de la producción artística"¹⁶³ Se suele explicar el interés que ha despertado en los artistas jóvenes, por la necesidad de acudir "a lo más sencillo y rudimentario, a aquello que de manera más directa y no mediatizada permite la expresión."¹⁶⁴ Así se explicaban las obras de Fernando Gutiérrez, "asistimos a una suerte de 'vuelta al origen', a la germinal relación del pintor con la pared"¹⁶⁵ y las de los autores de la exposición *Dibujos Hoy* ya que todos se habrían instalado "en las funciones de la línea como frontera entre lo imaginario y lo simbólico"¹⁶⁶, de nuevo "La línea pura sigue deslumbrado a los creadores, porque es el espacio más sencillo y directo de experimentación, el gozne, el punto de encuentro en el que se pueden revivir conflictos nunca plena-

160 Nota de prensa Galería MasArt, en *nexo5.com*, 7/05/2007, Barcelona,

161 VOZMEDIANO, Elena: "Arte en la edad del pavo", en *Revista de Occidente*, nº 333, feb. 2009, p. 58.

162 LLORCA, P.: *Op. cit.*, p. 47.

163 BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: "Transformaciones del dibujo en el arte español del siglo XX, su perspectiva", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. [Actas de las] X Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 2000, p. 432.

164 LLORCA, Pablo: "La legitimidad del dibujo", en *El Periódico del Arte*, nº 30, febrero 2000, p. 18.

165 PANERA, J.: *Óp. cit.*

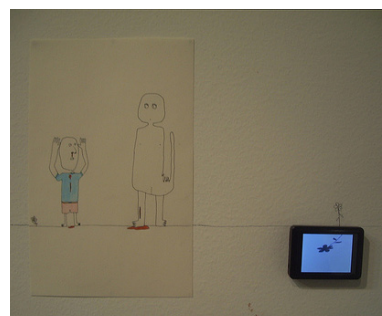
166 RODRÍGUEZ, G.: *Dibujos Hoy...*



FRANCESC RUIZ

JON MIKEL EUBA, *ABIERTO Y BOCA ABAJO EN GATIKA*.
ACRÍLICO/PARED, PLÁSTICO Y PROYECCIÓN VIDEO.

IGNACIO LLAMAS

ZAMORA. DIBUJO SOBRE PAPEL
Y EN PDA.ANTONI ABAD, *PLUTO*, 2002,
PROYECCIÓN INFORMÁTICA/
DIBUJO

mente resueltos”.¹⁶⁷ La propia artista Abigail Lazcoz explicaba en estos terminos porqué se ha dado a conocer con un trabajo caracterizado por el empleo único del dibujo: “empecé a dibujar como respuesta a una necesidad, cada vez mayor, de conseguir una manera de contar modesta, de recursos reducidos, una especie de lenguaje frugal apropiado para una economía de guerra, me impuse el ejercicio de ser capaz de contar mucho con poco recurriendo a la línea clara del cómic.”¹⁶⁸ También Juan Zamora o Martin Bermejo defienden obras realizadas con lo mínimo, aunque optan en sus obras por el pequeño formato, y por la ligereza, la crítica encontraba en estas preferencias una voluntad de errancia, de construir una biografía nómada, que caracteriza a las generaciones más jóvenes, que manifiestan necesitar poco para trabajar y buscan aprovechar al máximo los recursos: una poética de lo humilde, y de lo sencillo “quizá para que sus dibujos nos permitan percibir sin apenas distracciones la intensidad de todas las implicaciones que contienen” Como si “sólo a partir de enunciados breves, que el más leve soplo llevará lejos, se pudiera decir lo que quiere sin fijarlo, ni lastrarlo.”¹⁶⁹

La eficacia de la imagen clara del cómic también ha sido destacada: “Las imágenes dibujadas constituyen igualmente un medio de lectura rápida, que interesa al



G. M. BERMEJO.

DAVID DE LA MANO

FIGURACIONES
65

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ BAENA, Francisco: “Vamos a contar espacios”, en *Simón Zabell. La Jalousie* (cat. exp.). Diputación de Granada, Centro José Guerrero, Granada, 2007.

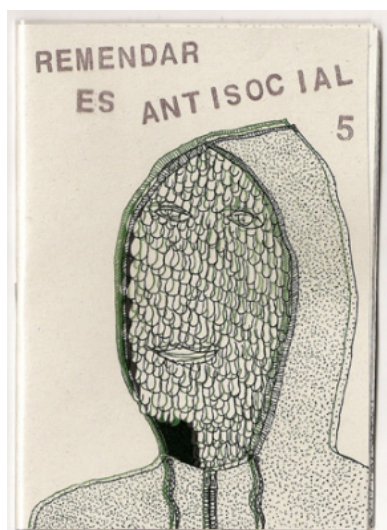
¹⁶⁹ ALONSO MOLINA, Óscar: “Niños perdidos”, en *ABC Cultural* nº 934, 30/01/2010, p. 30.



IGNACIO GARCÍA, *CONQUISTA DIRECTA DE LA FELICIDAD*.



SANTIAGO MORILLA



JERSEYS PARA LOS MONOS, FANZINE, SERIE REMENDAR ES ANTISOCIAL

JESÚS ZURITA.



TALAVERA, *LA ISLA DE LOS VORACES*, (DETALLE)

público, el cual se muestra cada vez más remiso a aplicarse a la atención concentrada que exige la lectura de textos de lenguaje articulado”¹⁷⁰ De igual forma una exposición como De Zines¹⁷¹ evidenciaba el gran momento para el fanzine como publicación independiente incorporada a la producción artística, despertando gran interés en su factura artesanal como las ediciones de Jerseys para los Monos (Manuel Griñón y Raquel Estrada-Nora.) El dibujo y la fotocopiadora permiten a quien lo desee autoeditarse generando propuestas al margen del ámbito artístico profesional, como Chewaka Productions (Javier Cenzano) que da la oportunidad a su entorno de realizar una propuesta plástica para un fanzin temático.

Pero no hay que olvidar que la supervivencia del dibujo no se debe sólo a su carácter como lenguaje gráfico sino que como advierte Gordillo está ligada a que viene siendo entendido como una acción que propicia ulteriores parecidas... como señalaba Lahuerta de Artaud, la búsqueda de un cuerpo, del propio cuerpo, la búsqueda de sí mismo.¹⁷² La conciencia de las posibilidades que abre el desarrollo del dibujo no es nueva, ya a principios de los noventa se insistía en la necesidad de retomar la disciplina por su carácter beneficioso para el arte “Entonces, creo que exista la posibilidad de que semejante cuestión pueda resolverse en el ámbito riguroso del dibujo. Sólo el dibujo, compitiendo en el territorio donde fracasan otros lenguajes, puede registrar (pero no demostrar) esa parte nocturna de la obra la realidad. Sólo él hace visible algunos de estos componentes ‘secretos’ de la obra de arte.”¹⁷³ Agustín Valle adivinaba lo que iba a ser el destino de este medio: “La historia del dibujo está empezando todavía, y no creo que su futuro vaya a ser esta vez negro. Su ejemplo siempre resulto eficaz para los tiempos de crisis: a base de comer poco, en su elemental economía de medios, el dibujo puede curarnos de las malas digestiones que nos ofrece la pintura, siempre excesiva en sus aceites.... Ahora es el momento de volver a dibujar, en negro por supuesto, de pararse a mirar lo poco que nos queda entre las manos.”¹⁷⁴ Una década después el pronóstico se

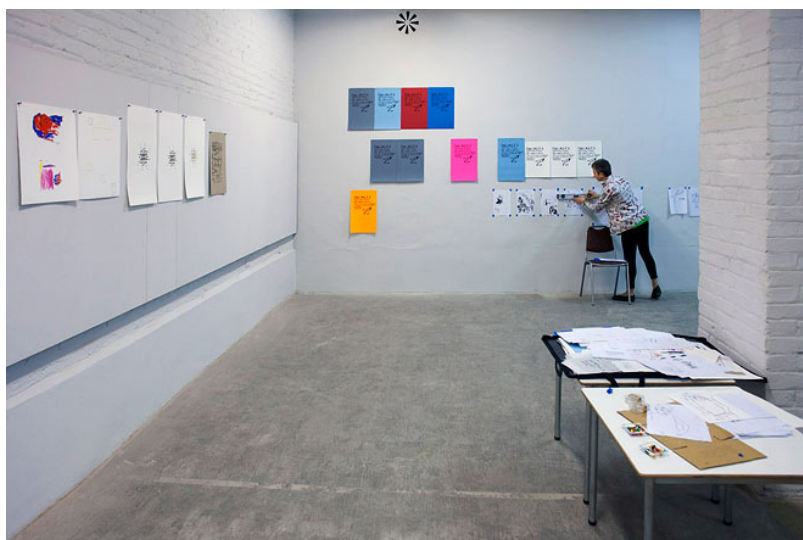
170 BLANCH, Teresa: *Los géneros historias diferidas*. Sala Alcalá 31, Madrid, sep.- oct. 2005.

171 Comisariada por Roberto Vidal y Óscar Martín en La Casa Encendida, Madrid, verano 2010.

172 LAHUERTA, Juan José: “Dibujar, dibujar”, en *Arte y parte*, nº 25, feb.-mar. 2000, pp. 64-68.

173 CARDENES, Ricardo: “Carta a Nati Bermejo”, transcrita por Agustín Valle, en *Nati Bermejo* (cat. exp.). Cultural Rioja, Logroño, 1994, p. 63.

174 VALLE, Agustín: *Nati Bermejo* (cat. exp.). Cultural Rioja, Logroño, 1994.



AZUCENA VIEITES



ZUSH-EVRU, CUADERNO, YOU AND ME MIXTA/PAPEL, 2003-2005

confirma y el dibujo se propaga cómo fenómeno expositivo. En su ambición instalativa puede contemplarse sobre paredes, techos y sobre el suelo, en la posición en la que debe ser gestado como requería Valle,¹⁷⁵ el dibujo considerado como una estructura horizontal, como un plano de superficie anterior a la verticalidad pictórica, el dibujo como solar de la pintura. Valle comparaba la acción de dibujar con la de tirar piedras sobre aguas tranquilas, despertar las cosas, conseguir señalar un territorio muy particular “después podemos habitar, por fin, allí en donde antes se nos excluía”.¹⁷⁶

Se extiende el dibujo como campo de experimentación en sí mismo, tanto en la vertiente técnica como ideológica: “Es tiempo de dibujo, lo repito una vez más, de una posición, una postura distributiva, económica, que permita que las artes, a cada proyecto y obra, relacionarse con su concepto y con su formalización en la justa medida, sin los excesos y desequilibrios en los que tan fácilmente las hemos visto caer durante los últimos años en cuanto el artista se distrae.”¹⁷⁷ El autor destacaba los factores que justifican la necesidad del medio: la argumentación, su capacidad de incisión y el contacto con las ideas germinales, así como la optimización de los recursos, como características propias del dibujo, que el crítico quisiera extensibles al sistema artístico, tan zarandeado y desorientado en estos tiempos de incertidumbre. E insistía, “Porque la capacidad de concentrar lo disperso en un *disegno esterno*, como propuso en su día la tratadística del Renacimiento tardío, es quizá uno de los pasos decisivos a la hora de pergeñar obras de arte. Como lo es también aquello, con un poco de mágico, la verdad, de hacer visible lo invisible,

175 VALLE GARAGORRI, Agustín: “Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa”, en *Acto*, n.º. 1, 2002, pp. 111-122.

176 VALLE GARAGORRI, Agustín: “Tirar piedras”, en *Gabinete de Dibujos*. UCM, Madrid, 1998, p. 64.

177 ALONSO MOLINA: “Presentación”, en *II Certamen de Dibujo Contemporáneo 09*, Pilar y Andrés Centenera Jaraba, Ciudad Real, 2009, p. 10.



SILVIA PRADA



CARMEN BLANCO DE SALES, (T. SOCIAL), PARA CHEWAKA PRODUCTIONS N.º2, EL PULPO



GADEA. 2005

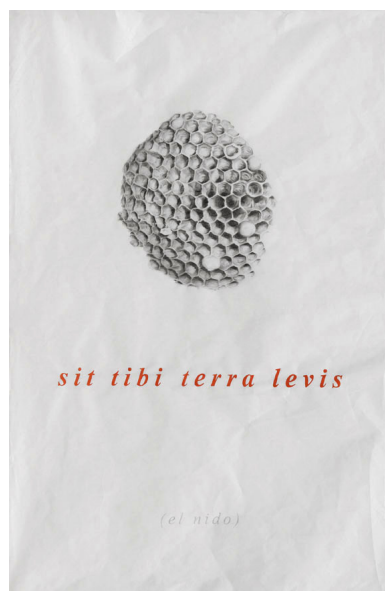
FIGURACIONES
67



FERNANDO GUTIERREZ, *CRISALIDAS*.

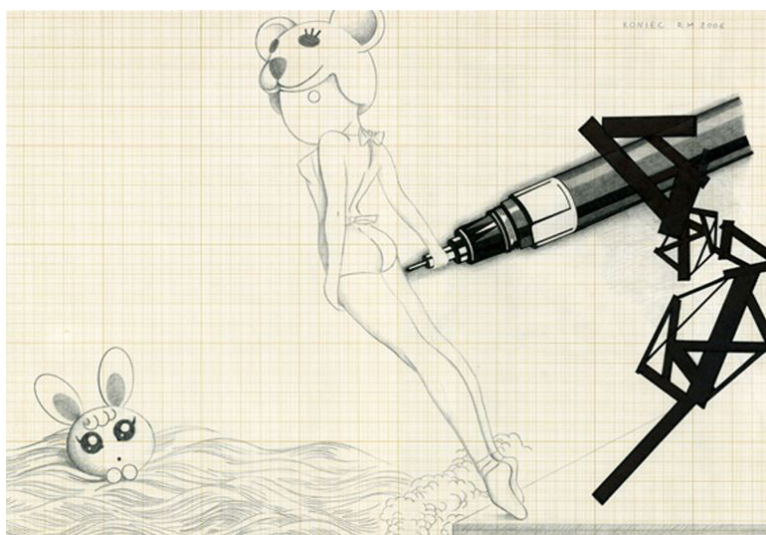


MARÍA ALABAU



NIEVES GALIOT. *EL NIDO*

DANIEL MARTÍN CORONA.



ROBERTO MOLLÁ, *KONIEC*,

la idea. Recuperar ideas clásicas para que nos ayuden a organizar una estructura de pensamiento y gestación fiable de las imágenes de calidad.” Ya que el dibujo es, “no se olvide tampoco, eso mismo: una disciplina.”¹⁷⁸

“Dibujos metódicos establecidos por los suelos” viene reclamando Valle como buscaba Cézanne: “Hace falta un método; mi padre que era un buen hombre, ¡y cómo le llegaron a atacar! Mi padre decía; hace falta [que] haya rayuela.”¹⁷⁹ Dibujar pondría al artista en otra disposición como recordaba W. Benjamin: “Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores.”¹⁸⁰ Pero el dibujo continúa exhibiéndose mayormente en vertical como lo hacía antes la pintura, incluso las obras se dibujan directamente sobre los muros. Valle recordaba como asociamos lo vertical con lo narrativo, “propio de la purificación de la pintura. Por el contrario, los dibujos ni prometen ni dicen nada. La pintura, siempre erguida, siempre lo intenta. Defensa del mutismo horizontal -para nada puro- de los dibujos, nada sublimados, nunca elevados....” Paradójicamente el dibujo se impone ahora asociado a valores narrativos. Como gran parte de la pintura figurativa evidencia su preferencia por un tema. Y es que en pocos años, los aspectos más narrativos de la imagen que habían sido relegados a medios como el video, empiezan a confluir en el dibujo y la imagen digital, ganando legitimidad para volver incluso a la pintura de dónde habían sido prácticamente desterrados. Exposiciones como *El poder de narrar. Cartografiando historias*,¹⁸¹ (2000), o *Merrie Melodies (y otras trece maneras de entender el dibujo)* responderían a esa necesidad de insertar la narración en la actividad artística. Panera explicaba el planteamiento de la exposición *Merrie Melodies...* “Partiendo de la doble premisa de trabajar con ‘imágenes animadas’ y contar historias -pero en este caso para adultos- que pongan en escena: afectos, emociones, relaciones de poder, obsesiones y miedos, pero sin renunciar a la ironía y a un cierto ‘toque infantil’ que haga honor al título.”¹⁸² Para insistir en el carácter narrativo de las obras muchos artistas

178 *Ibid.*

179 Cit. en VALLE, A.: *Notas sobre ...*

180 *Ibid.*

181 POWER Kevin: *El poder de narrar. Cartografiando historias* (cat. exp.). En el ciclo *Seis propuestas y un epílogo para el final del milenio*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2000. Sólo contaba con Rogelio López Cuenca como representante español.

182 PANERA, J.: *Óp. cit.*, s/p.



DAVID DE LA MANO Y PABLO SÁNCHEZ HERRERO

acuden a lo que se ha denominado en los últimos años una 'animación pobre' o una animación Low Tech; "un 'dibujo sin papel' que alcanza su mayor efectividad para crear mundos paralelos, e imaginarios, pero con 'ánima'... a través de la mediación electrónica y los artilugios ópticos más primitivos.¹⁸³ Por otra parte, señala Panera como estos modos de 'animar' también guardan relación con la definición que daba Norman McLaren al término animación: "Animación no es el arte de los dibujos que se mueven sino más bien el arte de los movimientos que se dibujan, de manera que lo que ocurre entre los fotogramas es más importante que lo que ocurre en cada fotograma (...)". Con esta definición McLaren refuerza la noción de que la verdadera esencia de la animación se encuentra en la creación de la ilusión de movimiento. La exposición *Fantasmagorías*¹⁸⁴ también insistía en estos aspectos.

Paralelamente a la narración crece el interés por fórmulas ilustrativas ligadas a la infancia. Contar historias para adultos, con temas de adultos pero con cierto toque infantil, resumía Panera así lo que debían hacer estos dibujos artísticos. Historias que van de los siniestro a asuntos intimistas, y que comparten estéticas con un cómic que es también tendencia y que ocupa librerías especializadas, muy del gusto de una nueva clase media, jóvenes interesados en la cultura, al mismo tiempo que en poseer estos libros-objeto que les permite manifestar y compartir una nueva sensibilidad con la que identificarse. Hay que señalar además que muchas de estas obras difunden una estética muy versátil, son dibujos que pueden funcionar además como marcas, diseños de cuadernos y camisetas, formando parte de la moda juvenil. Emerge un terreno ambiguo en el que en ocasiones resulta difícil diferenciar propuestas que buscan sólo estéticas actuales de otras que abordan cuestiones artísticas, la obra de Fernando Renes, Juan Zamora, Guillermo M. Bermejo, o Santiago Talavera son algunos ejemplos de obras que parten de la inocencia infantil para continuar indagando en otras cosas. Zamora o Estefanía Martín Sáez comparten con Salaberría el interés por determinados artistas, referencias que evidencian sus personajes "Me interesa la narración, un dibujo como un icono, una serie como una historia. Siento más cercano el trabajo de creadores que elaboran paisajes privados con actores y acciones cerradas como criptogramas, autores como Dzama, Jeff Davis, Amy Cutler o Jockum Nordström o como Henry Darger o Klossowsky."¹⁸⁵

Lo narrativo entra así de nuevo en escena con todo derecho, sus dispositivos, los

183 Tal y como apunta Carolyn Christov-Bakargiev "Animazione povera: Towards a Theory of Poor Animation" en *Animations, P.S.1*, Nueva York, 2002. Cit. en PANERA, J.: *Ibid.*

Véase sobre el particular ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "Dibujos animados y animación pobre", en *Fantasmagoría Dibujo en movimiento* (cat. exp.). Fundación ICO, Madrid, 2006, pp. 9-14.

184 ÁLVAREZ REYES, J. A.: *Óp. cit.*

185 CONEJERO A., Mauricia: "Amanerado y espeso", en *lugaresimaginarios.es*.

MARTA SERNA.
CAPERUCITA FERROZ

VIOLETA CALDRÉS.

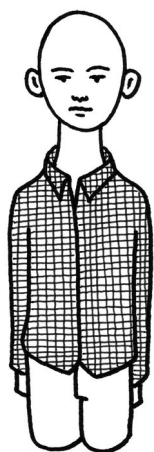


PEPE ESPALIÚ, 1993.

NURIA MARQUÉS, ONCE UPON A TIME, ANIMACIÓN



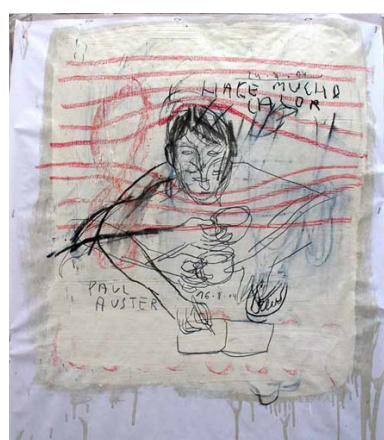
FIGURACIONES



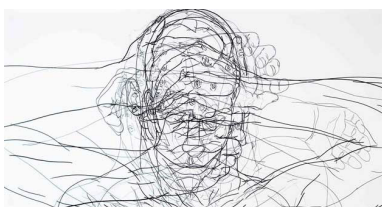
G MARTÍN BERMEJO.



G. MARTÍN BERMEJO.


CARLOS ORTA,
HACE MUCHO CALOR


JAVIER PÉREZ

MOISES MAHIQUES
TRASCABEZA XXI.


procesos de generar ficción, la fragmentación del proceso narrativo, etcétera, se presentan como elementos de análisis y creciente interés ante las continuas transferencias entre los distintas imágenes estáticas o en movimiento. El espectador no espera una simple representación, sino un vínculo relacionado con la experiencia del mundo, la obra se presenta como una “pactada no-realidad trabajada como si en realidad existiera, hecha ficción verosímil para ser creída.”¹⁸⁶ La idea de tiempo, de la propia obra y del que pertenece al espectador, se vuelven relevantes.

Alonso Molina señalaba como desde la fractura del paradigma estético tardomoderno en los setenta, la recuperación del espacio narrativo, *la introyección más o menos consciente del relato en la imagen*¹⁸⁷, fue uno de los frentes contra el rígido y omnipresente formalismo, que impedía que se borrasen las diferencias entre las artes: “Lo teatral, lo literario, pues, podían de nuevo ser introducidos en el plano -por ejemplo-, de la pintura. En consecuencia, la biografía, la fábula, el cuento, por ejemplo, serían susceptibles a partir de entonces de volver a formar parte del tejido semántico de la obra de arte.”¹⁸⁸ El momento actual, por innovador y desafiante, sería heredero de aquel momento crucial, “tan complejo; y sin embargo, de manera un tanto sorprendente, resultó rápidamente asumido por el medio en su conjunto, hasta el punto de que en nuestros días, cuando la presencia de la fotografía, el vídeo y la animación ocupan un lugar sin precedentes, poniendo de relieve lo determinante de su desarrollo, apenas se le han dedicado estudios concretos fuera del medio audiovisual, donde, dicho sea de paso, tanta rentabilidad se le ha sacado.”¹⁸⁹ *¿Luces, Cámara, Acción*; contaba con la obra de Villalta, Zabell, o Curro González. Simon Zabell (Granada, 1970), preparó ex profeso una serie de pinturas articuladas según la división clásica: presentación, nudo y desenlace de un “paisaje sonoro a la inversa” según el autor. Basado en la pieza musical de Stockhausen, *Klavierkonzert IX*, con dos silencios, antes y después de un tema central, “lo que da sentido interno a sus repeticiones y elementos figurales, así como a su estructura de tríptico.” El comisario señalaba el punto de partida de Zabell en sus obras: “Una vez más, el artista arranca de una intelectualizada posición que toma muy en cuenta los propios aspectos metalingüísticos de la representación (aquí, las

186 CLOT, M.: “Retorno a Hanoy...”, p. 37.

187 ALONSO MOLINA: “¿Luces, Cámara, Acción; [Hasta donde nos lleve el orden del relato]”, en *Lights, Cámara, Acción*; (cat. exp.). Arte Lisboa, 2009, Ed. Fil_Feria Internacional de Lisboa, 2009.

188 *Ibid.*, p. 17.

189 *Ibid.*



ZAMORA, MEDIOELEFANTE, DIBUJO EN PDA, 2007



GUILLERMO PEÑALVER, PÁJAROS EN LA CABEZA 2008, MIXTA.

relaciones entre música e imagen, la búsqueda de sus respectivos sistemas notacionales), teniendo al sentido narrativo en relación con la visualidad como principal protagonista.”¹⁹⁰

Francisco Baena advertía también el cambio de actitud “Todo sucede como si las rigurosas prevenciones vanguardistas frente a los relatos estuvieran siendo desobedecidas por algunos artistas jóvenes; como si la gran obra crítica de la vanguardia provocara en los nuevos creadores una evidente sed de historias; como si a los autores actuales más desprejuiciados les ganara el deseo de narrar.”¹⁹¹ Sanchez Balmisa señalaba por su parte ese deseo en Fernando Renes “El dibujo recobra su aliento perdido al imaginarse como un posicionamiento crítico, como una herramienta para la construcción de microrrelatos. Una voluntad narrativa que se reafirma en sus trabajos en el campo de la imagen en movimiento.”¹⁹² Para el autor estas obras demuestran “que tinta y acuarela, papel y pantalla, no pueden seguir siendo considerados como técnicas o soportes menores, sino como dispositivos de intervención sobre una realidad en continuo cambio.”¹⁹³

El deseo de narrar afecta a artistas de lenguajes formales muy distintos desde el afán descriptivo de Carretero a la oscura poética de Castellano, que centraba sus últimas series en una cuerda de funambulista: “una cuerda que es acto, en tanto materia, pero también potencia, en tanto posibilidad de relato.”¹⁹⁴ En Carretero la narración sucede en una única escena de gran densidad descriptiva y pictórica, la

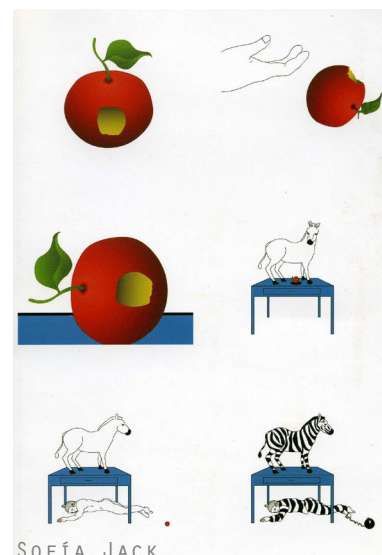
¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹¹ BAENA, F: “Vamos A Contar ...

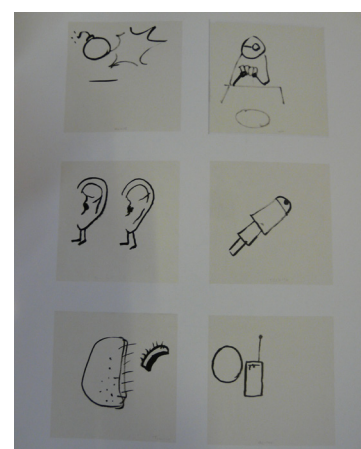
¹⁹² SÁNCHEZ BALMISA, Alberto: “Fernando Renes”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, D.L. Madrid, 2008, p. 344.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ SÁNCHEZ BALMISA, Alberto: “Jacobo Castellano”, en *Exit Express*, nº41, 2009, p. 43.



SOFÍA JACK

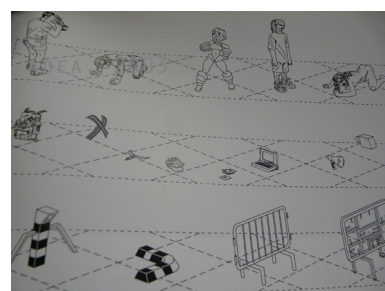


LA CABEZA CALIENTE, DE CABEZA, 2000



GADEA, 2003

ROBERTO BERGADO



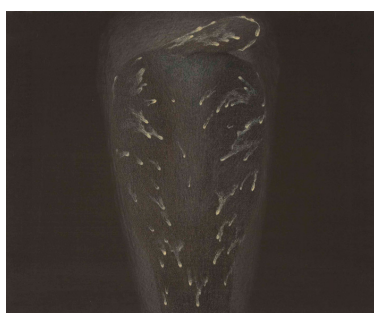
FIGURACIONES



JOËL MESTRE. *CURVA EN DOS TIEMPOS*



ZURITA, *PRIMER-AHOGO*.



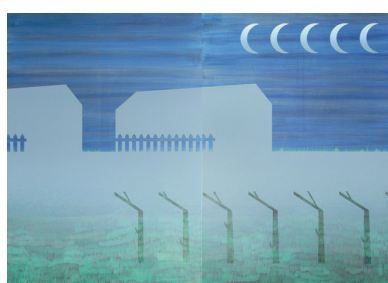
ZURITA, *SEGUNDO-AHOGO*.



ZURITA, *ÚLTIMO-AHOGO*.



ZABELL, *EL SILENCIO ANTES DEL KLAVIERSÜCK IX, 2009*



KLAVIERSTÜCK IX, 2009.



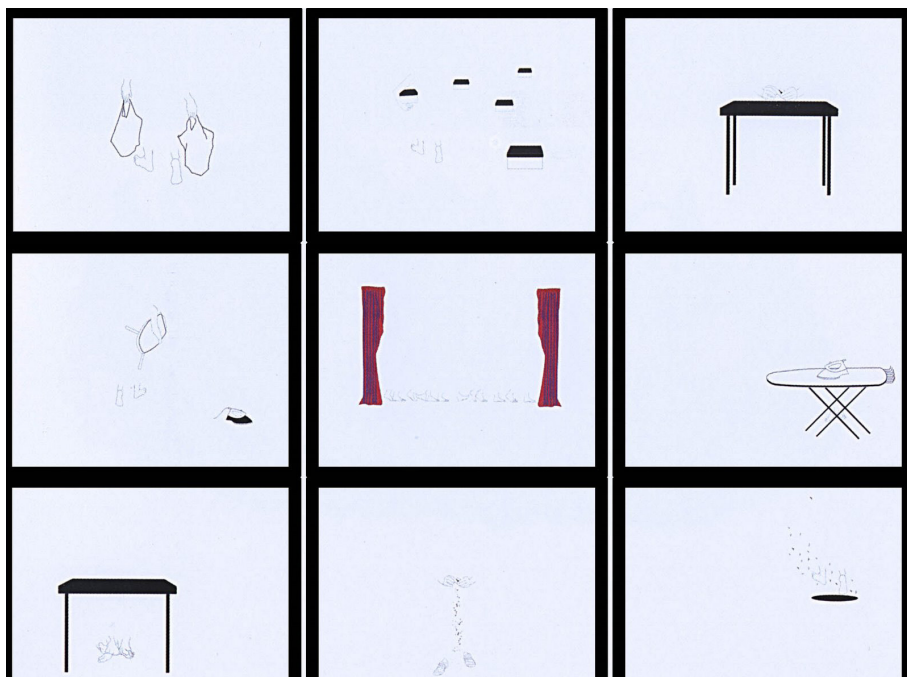
EL SILENCIO DESPUÉS DE KLAVIERSTÜCK IX, 2009.



DOS JOTAS, *INTERVENCIÓN URBANA*

SICRE.



MARTA GARCÍA CANO, *MECANISMO DE PENSAR 2*.

narración sobrevive a pesar de la potencia de la misma pintura: “El arte se traduce en necesidades –dice José–, y la mayor es que refleje la vida, la existencia. Más que nunca hay que dejar constancia de las vivencias, personas, cosas queridas ahora que nos acostumbramos a un nuevo ritmo del tiempo.”¹⁹⁵ Por su parte Joël Mestre también desde la pintura, genera imágenes dobles que evidencian el transcurso del tiempo y añade ‘bocadillos’ vacíos que amplían la credibilidad de una conversación y de que *suceden cosas*.

La narración no solo atiende a momentos distintos sino también señala acciones y acude para ello a la secuencia. Actos cotidianos como la limpieza aparecen en las obras de dos artistas Marta García Cano y Cristina Lucas pero con propósitos bien distintos. Lucas pretende cuestionar la posición vigente en nuestra sociedad de la mujer sometida al orden patriarcal, que tendría en el hecho de encargarse todavía de las tareas domésticas uno de los puntos fuertes de ese discurso. *El eje del mal* narra a través de la animación y el sonido la instrucción de una madre a su hija sobre los beneficios de la limpieza, mientras la radio ofrece noticias sobre la guerra de Afganistán. La artista pretende establecer un paralelismo entre la educación femenina y la creación de una opinión global mediante la manipulación a la que nos someten los medios de comunicación.¹⁹⁶

García Cano recoge tareas, aparentemente inútiles que permiten cierto estado de fluidez en el pensamiento, la acción de fregar o el hecho de andar, son señalados como movimientos mecánicos y “que al mismo tiempo nos adentra en un ritmo inconsciente pero constante que nos permite pensar, es decir, que fluyan en nuestro cerebro libremente las ideas y las imágenes o tal vez nos deje simplemente en un estado de concentración sin aparente pensamiento y sin demasiado esfuerzo. Andar puede ser la manera de estar en movimiento para poder estar quieto.”¹⁹⁷

Agustín Valle se refería también en su reflexión sobre el dibujo a la limpieza: “Fre-

195 ALONSO MOLINA, Óscar: “En, desde, hacia la pintura de José Carretero”, en *Duelos y Quebrantos*. Sala Rivadavia, Cádiz, 2004, s.p.

196 s/a: “Cristina Lucas” [en línea], en *musac.es*,

197 GARCÍA CANO, Marta: *pensamientobola.blogspot.com*

MARTA GARCÍA CANO, *MECANISMOS*, DIBUJO DIGITAL, IMPRESO EN PAPEL FOTOGRÁFICO PINTADO, 2009CRISTINA LUCAS, *EL EJE DEL MAL*, ANIMACIÓN.

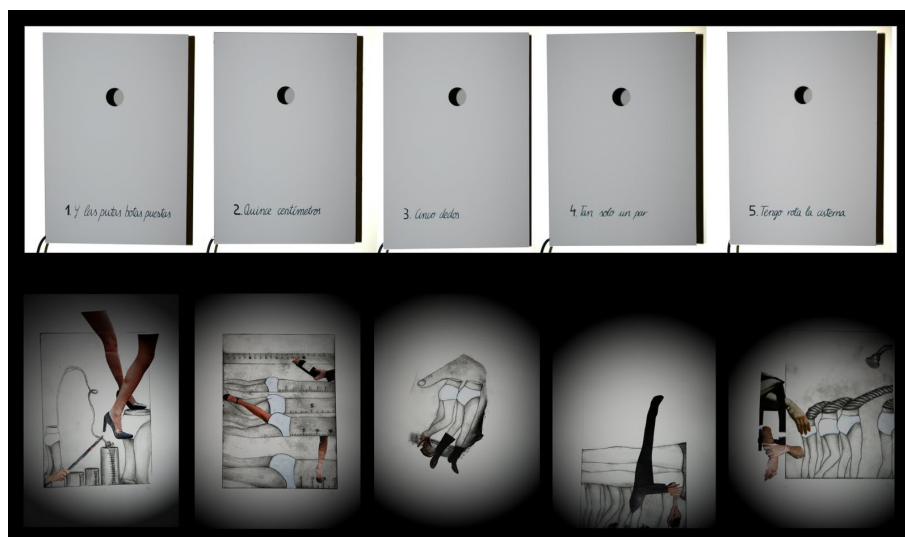


RICARDO COTANDA,
LOVE BIRD 2, 2007.

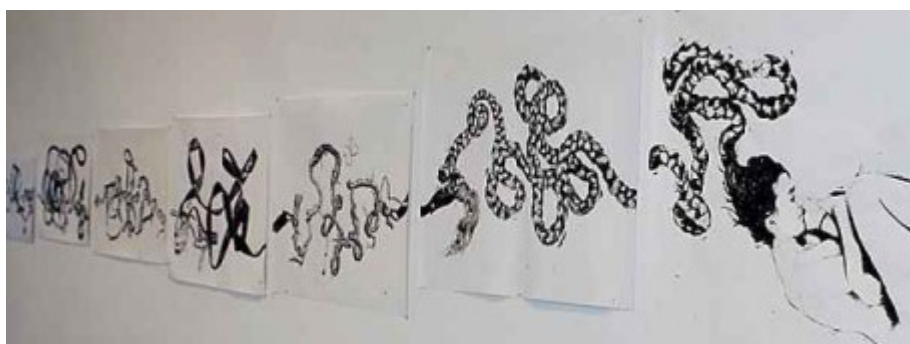


PEDRO MORA, SHE'S HAVING A
BABY. (DETALLE)

PEDRO MORA, FUTURO PRIMI-
TIVO.



AL CALLE, CINCO PUNTOS SUSPENSIVOS



PEDRO MORA, UMBILICAL.

gar el suelo es otra forma de realizar un dibujo, esta vez húmedo y horizontal, y de poca duración -porque también en este caso sus trazas terminan por evaporarse en muy poco tiempo-.” Y recogía los comentarios de O. Paz: <<la geometría y el garabato –que son el suelo y el subsuelo del dibujo–.>> y de O. González Esteva: <<Los delirios de limpieza pueden tener origen en una soterrada vocación para el garabato. La mujer que, trapo en mano, friega el piso, garrapatea. El hombre que lustra su automóvil, garrapatea >> para equiparar las acciones de fregar y dibujar. Para Valle la acción de limpiar sería una manera de conocer y entender en profundidad el suelo que se pisa, al tiempo que se lograría establecer ciertos lazos familiares y permanentes con el mismo: “Familiarizarse con las cosas a fuerza de establecer un estrecho contacto con las mismas: sólo después de haber fregado la totalidad de un suelo se puede llegar a representarlo -es decir, únicamente después de haber tenido algún tipo de contacto físico con él-. Tratar con las cosas; negociar con ellas.”¹⁹⁸

Desde otro punto de vista la narración tiene lugar en las series de Pedro Mora quien va ofreciendo dibujos como planos fijos de una secuencia que acaba completándose, como si fuera una cadena de montaje, o bien una escena en todo su proceso dilatado y progresivo, como en *She's having a baby*. En otra serie *Futuro primitivo*, la narración posible sólo tiene lugar en los textos que aparecen inscritos en los neumáticos dibujados.

Sobre la experiencia temporal que proporcionan los medios de comunicación, la obsolescencia de la actualidad mediática, la consciencia de un presente efímero,

198 VALLE. A.: “Notas sobre el dibujo entendido...”



JAIME PITARCH, 2008, PERIÓDICO MODIFICADO.

PEREÑÍGUEZ, ESSTELA 2008
CARBON LÁPIZ.

parecen tratar diversas obras que han elegido el periódico diario como nueva iconografía así sucede en el enigmático dibujo de Pereñíguez, de significados siempre crípticos, o en el periódico modificado de Jaime Pitarch en el que la imagen borrada no ofrece nada. En estas dos obras la fotografía de portada desaparece ofreciendo el vacío. El papel trenzado impide también acceder a la información en la obra de Pitarch quien emplea técnicas atípicas en la construcción de imágenes aparentemente convencionales. El artista se plantea desposeer a las cosas de su imagen “para ver que queda de ellas sin ésta”¹⁹⁹. Aquí para referirse al tiempo que deja constantemente fuera de juego, y a un resultado improductivo, in-visible o absurdo, pero “Este absurdo no es, sin embargo, autocomplaciente: cuestiona las relaciones identitarias, socializadoras, y de conducta entre el hombre y su producción material.”²⁰⁰ Pitarch muestra intentos fallidos por pertenecer a esas estructuras sociales “por insertarse en ellas”²⁰¹ observando “el modo en que la imagen y la palabra (también sobre-producidas, y objetualizadas para el consumo), contribuyen al aislamiento individuo”.²⁰²

199 Nota de prensa “Jaime Pitarch”, Galería Fúcares, en fucares.com, 24/04/2008.

200 Nota de prensa “Jaime Pitarch”, Galería Angels Barcelona, en angelsbarcelona.com, 18/06/2009.

201 *Ibid.*

202 *Ibid.*

PITARCH, S/T. TRENZADO

FIGURACIONES
75



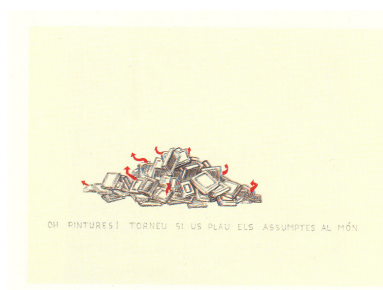
PABLO VALLE, DE LA PINTURA

El Problema del Contenido: Significados y Actitudes

Actitudes Reflexivas

Desde finales de los años ochenta se viene realizando en España, una llamada generalizada a potenciar los instrumentos reflexivo-críticos en el sistema del arte. Publicaciones como la revista *Estudios Visuales*, llevan años difundiendo las propuestas, sobre todo anglosajonas, en este sentido. Recientemente resaltaban como la eficacia de dichos instrumentos se está diluyendo ante la progresiva aceleración que empuja en los últimos tiempos al sistema del arte, queriendo suscitar un debate sobre la posibilidad de apertura de movimientos (espacios, escenarios, dinámicas, territorios) de reflexión, sobre cómo y dónde podrían ellos darse y desde dónde efectuarse eficazmente.¹ La propuesta se trasladó a la última edición de ARCO como ciclo de conferencias en la que participó el arriba mencionado Ivo Mesquita. Ya que la paralización de su propuesta inicial para la 28ª bienal de Arte de Sao Paulo fue puesto como un ejemplo de cómo las dinámicas de reflexión actuales son “-si es que no directamente sobreseídas- como mucho simuladas y retorizadas desde el propio espacio institucionalizado del arte, en su expansión invasiva de toda instancia independiente -crítica, investigadora, ensayística, académica- que pudiera en efecto, y desde la distancia necesaria, ejercitar el movimiento analítico-reflexivo.”² Desde dónde puede ejercitarse éste no se ve todavía claro “si desde la propia práctica artística -en tiempos no demasiado remotos fue así-, si desde alguna de las instancias mismas de la institución -y las agencias que

PEREJAUME, OH PINTURAS
DEVOLVEDLE LOS ASUNTOS AL
MUNDO 1996.



1 En la Convocatoria para la propuesta de artículos para *Estudios Visuales*, nº 6, “[Puntos de suspensión...].” Publicado en enero 2009. Dirigida por José Luis Brea, Ed. Cendeac.

2 VII Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo. ARCO 2009-Ifema-Madrid, Ciclo V Puntos de Suspensión. Curso dirigido por José Luis Brea.

padecen su fagocitación creciente- o si acaso desde el planteamiento de retirada que podrían protagonizar unos estudios de crítica cultural de la visualidad epistemológicamente instituidos en la incomplicidad con los intereses y dogmas de fe constitutivos del espacio de ritualidades en que la práctica artística se extiende e instala como dominante.”

En nuestro país, Bienales más modestas como la de Canarias, imitaban la invitación meditativa de Mesquita. Titulándola “Silencio” su director quería aludir “a reflexión, a intentar hacer una pausa y a un dejar hablar y escuchar en un momento excesivamente convulso.”³ La crítica por su parte (tras cuestionar el excesivo material expuesto, la falta de criterios en la selección, la preferencia por mostrar nombres más que recurrir a una búsqueda objetiva de ideas, etc.), concluía que era “un instrumento de pensamiento necesario”.⁴

Pero parece evidente que si todavía fuera posible plantear cuestiones desde la práctica artística no será desde la pintura. En proyectos como los de Mesquita, cuya idea era crear una especie de ágora griega, una gran plataforma para el encuentro, para la reflexión y discusión sobre el sistema de las bienales de arte en el circuito artístico internacional, la pintura no tenía cabida. Para dar preferencia a las estrategias de debate político-cultural y al trabajo crítico y de investigación a partir de la propia experiencia de la Bienal en sus 27 ediciones anteriores, Mesquita no quería obras de arte concebidas tradicionalmente: «Queremos que la ciudad entre en la bienal ¿Cómo presentar pinturas en este contexto? Hay que repensar el actual formato de exposición, cuestionar su existencia».⁵ La pintura era señalada como obstáculo e inconveniente, El gran espacio vacío sería el gran protagonista: «Funcionará como un lugar liberador de energías» apuntaba Mesquita. Finalmente la presencia de determinados artistas calmó la polémica ante la ausencia total de obra⁶ en la controvertida bienal, pero el grueso de la programación fue puramente teórico. “Mesquita no quería un espectáculo al uso. En lugar de contemplación pasiva, optó por la reflexión activa,”⁷ argumentaba la prensa difundiendo esta oposición pasiva-activa que continuamente se ensalza en contra de la obra pintada, despreciando o minimizando sus posibilidades. La pintura es de nuevo rechazada, calificada con el tópico de no ser soporte de ideas sino tan sólo ofrecer sensaciones.

En este contexto la pintura ha sido tratada con dureza: “La posición crítico política o el sociologismo no son las únicas vías de salida de un laberinto en el que se ha neutralizado muchos afectos e indudablemente muchas provocaciones han sido



CHARRIS

3 CARPIO, Francisco: “Silencio aquí significa reflexión”, *Abcd las artes y las letras*, nº 894, 21/03/2009, p. 32.

4 MASSAD, Fredy: “Buscar su lugar”, en *Abcd las artes y las letras*, nº 894, 21/03/2009, p. 33.

5 PULIDO, Natividad: “Sao Paulo, Bienal sin obras de arte” [en línea], en *abc.es*, 27/10/2008.

6 En España, no tuvo excesiva repercusión, desde la posición de los artistas destacar: “Con respecto al espinoso tema de la casi desaparición de la producción artística presente en el espacio expositivo, tan sólo hacerle una modesta advertencia amistosa, lo decimos porque a los artistas se nos ocurrió seguir las líneas que incidían en una desmaterialización de nuestras propuestas y paulatinamente nos estamos quedando todos sin espacio... Si ustedes los gestores no encuentran una manera de que su presencia sea más sólida que la que a la postre nos están dejando a nosotros, es posible que en un futuro, más próximo del que seguramente desean, su presencia se desmaterialice tanto como la nuestra, probablemente porque ya no haya nada sobre lo que discutir, nada que archivar, catalogar o dejar enfriar en el almacén del conocimiento global.” CABELLO/CARCELLER: “Carta abierta a Ivo Mesquita”, *Exit Express*, nº 36, mayo 2008, p. 12.

7 GARCÍA, Ángeles: “El ruido del vacío” [en línea], en *elpaís.com*, 08/11/2008.

retorizadas o legitimadas desde la pose irónica. En la sociedad del *espectáculo*, en la que según Guy Debord se instaura el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y el perpetuo presente, la pintura no pasaría de ser una actividad “vergonzante”, un entretenimiento de baja intensidad, una forma de la complicidad cultural que la inercia o, mejor, la rutina ha permitido que no desaparezca; en cualquier caso, la atención que se presta a esas superficies manchadas de colores o, en algunos casos, arañada como un muro es mínima, los escándalos que allí se sembraron se han transformado en “criaderos de polvo”, eso sí tratados con toda la higiene museográfica que requiere el último siglo de la *glaciación*.⁸

La interpretación de los análisis de figuras fundamentales como Debord, han dirigido la voluntad de aceptación o no de la pintura. Cuando ya se han escuchado varias voces señalando cambios sustanciales siguen esgrimiéndose argumentaciones para escenas del pasado. En las últimas décadas nuevos términos intentan aproximarse a los grandes desplazamientos sociales y culturales que se han producido, *modernidad tardía*, *era global*, *modernización reflexiva*, *sociedad de riesgo*, *sociedad de la información*, lo que implica que se necesitan nuevos parámetros para juzgar el arte.

Ya se ha señalado más arriba como la pintura pierde su jerarquía con la entrada en la posmodernidad y fue cuestionada ideológicamente por relevantes críticos que tuvieron repercusión internacional. La crítica en nuestro país se ha limitado en su mayoría, a estudiar y difundir esos textos más que a realizar aportaciones en nuestro contexto. Todavía hoy la defensa o no de la pintura es heredada de la fractura ideológica que tuvo lugar en los años ochenta en España, por la que se identificaron a los defensores de la pintura como conservadores. Tres exposiciones, *1980, Madrid D.F. y Otras figuraciones*, reivindicaban de forma exclusiva la práctica pictórica, a través de los críticos Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Francisco Rivas, que queriendo revitalizar el escenario artístico dieron a *1980* un tono militante y combativo, generando un enfrentamiento con los defensores del arte ideologizado de los años sesenta y setenta, Valeriano Bozal y Tomás Llorens.⁹ En aquellos años el debate artístico, que sólo se planteaba entre el progresismo de la abstracción y el conservadurismo de la figuración,¹⁰ derivó en que ambas fueran a parar al mismo saco de un medio denostado.

La salida de la dictadura y consolidación de la democracia condicionó que lo artístico se planteará a partir de apreciaciones ideológicas. En los noventa, con el sistema democrático estabilizado, se mantenían los mismos términos: “Las connotaciones anacronistas que tiene hoy en día el arte figurativo, asociado como está a las corrientes estéticas e ideológicas más conservadoras, y que hasta cierto punto, definen una actitud de una nueva derecha compuesta por jóvenes intelectuales y críticos de arte que mantienen una actitud social y teórica tradicionalista (...), inevitablemente va a continuar entendiéndose este tipo de estéticas como una



8 CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Notas descosidas sobre el sitio de la pintura”, en *Interzon@ 2006, La dimensión conceptual contemporánea de pintura y la frontera de los soportes en las aplicaciones mediáticas*. II Encuentros Europeos con el Arte Joven. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 35-43.

9 Véase GUASCH, Ana M^a: “EL arte español en la era del entusiasmo”, en *Arte último del siglo XX*. Alianza, Madrid, 2005, p. 300.

10 *Ibid.*, p. 298.

reiterativa solicitud de regreso al orden.”¹¹ Olivares se refería especialmente a Juan Manuel Bonet, que desde los noventa viene apostando por concretas propuestas pictóricas, y que sucesivamente se ve obligado a defenderse de las acusaciones de ser un crítico conservador,¹² calificación que en el escenario internacional reciben críticos como Jean Clair.¹³

La asociación de la figuración con lo conservador se ha producido en nuestro país de una forma similar a como sucedió en Alemania tras la caída del muro, cuando lo figurativo quedó asociado de modo simplista con el comunismo, mientras que la abstracción gestual adquirió el status de arte de la libertad (generando un ambiente cultural esquizofrénico en un país dividido)¹⁴. El ambiente cultural en España sigue medido bajo premisas ideológicas, las afinidades políticas parecen dirigir no sólo la concesión de puestos de poder o subvenciones, etc., sino las propias apreciaciones de valor sobre los artistas. Aquí y allí, cada programa vencedor impone un “nuevo comienzo”. De la misma forma que la defensa de una pintura vitalista de los setenta y ochenta acabaron con la pintura oscurantista anterior, bajo la necesidad de “partir de cero” de la nueva democracia; los noventa sustituirán las propuestas pictóricas por una nueva escultura con miras en el nuevo milenio. El dominio teórico y cultural que ejerció aquel “poderoso trío” pasó en poco tiempo a manos del nuevo *sistema Brea* disconforme con las regresivas “estéticas del genio”. Brea comisarió la exposición *Before and After the Entusiasm* que certificaba el fin de la era del entusiasmo, pretendiendo acabar con el culto a lo joven, los espejismos, las euforias mercantilistas y las promesas no cumplidas, para dar paso a nuevas estrategias y dispositivos estéticos que retomaran la herencia conceptual de los setenta enlazando con las poéticas simulacionistas y apropiacionistas del momento. Creando una nueva generación “posentusiasmo”¹⁵ marcada

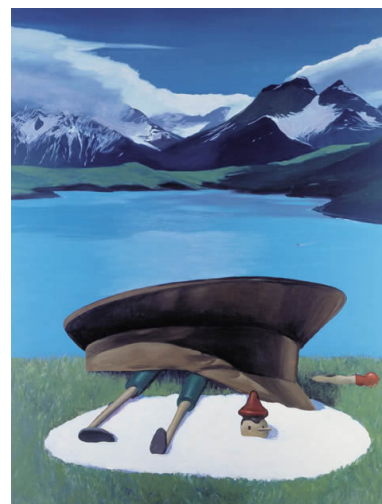
11 OLIVARES, Rosa: “Forma y Figuración”, en *Lápiz*, nº 143, mayo 1998, pp. 86-89.

12 Bonet se lamentaba de la acogida que tienen sus propuestas: “que como no podía ser de otro modo al mismo tiempo que suscita adhesiones entre los críticos e historiadores sin anteojeras, provoca la reacción de aquellos sectores más dogmática y conservadoramente vanguardistas de la crítica, el comisariado y la museografía, esos mismos sectores que a nivel internacional aullaron cuando Venecia cometió la osadía sin nombre de encomendarle a Jean Clair una de sus Bienales, esos mismos sectores que se sonríen si se les dice que Bonnard, Marquet o Filippo de Pisis forman *también* parte de la historia del arte del siglo XX o que Luis Fernández o Juan Manuel Díaz Caneja son españoles *grandes*, esos mismos sectores que siguen ninguneando, aquí y ahora, a Ramón Gaya, a Juan José Aquerreta o a Juan Antonio Aguirre, esos mismos sectores, en definitiva, que cuando oyen la palabra “figuración”, se escandalizan tanto como en 1920 los sectores más dogmáticos y conservadoramente figurativos se escandalizaban ante un cuadro negro, o ante una acuarela gestual, o ante un *collage* de fragmentos de viejos semanarios ilustrados.” BONET, Juan Manuel: “De la Valencia metafísica”, en *Figuraciones de Valencia* (cat. exp). Caja Madrid, Madrid, 1999, p. 21. Véase también *Becas Endesa*, y *Los años pintados*.

13 El propio Bonet se refería a la acogida de la 46ª Bienal de Clair: “me impresionó -aunque no me sorprendió sobremedida- la intransigencia con que fue recibido el discurso anti-vanguardista de Jean Clair (sobre realismos) en la última Bienal de Venecia; un discurso sin duda con aspectos discutibles, pero al que no se le puede negar solidez, y que sin embargo fue sistemáticamente caricaturizado, lo cual contrasta con la condescendencia con que, convocatoria tras convocatoria, son recibidas las Bienales normales”. En BONET, J. M.: “De la Valencia ...

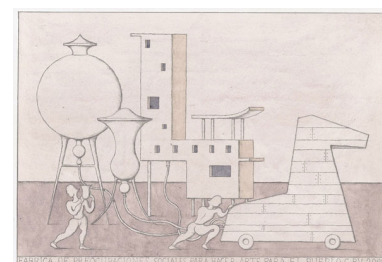
14 José Lebrero describía así el ambiente en el que se formó Richter y añadía: “En el oeste capitalista, el miedo al pasado provocó una voluntaria amnesia colectiva que imposibilitó el compromiso intelectual con la importante labor crítica que antes del cataclismo nacionalsocialista habían desarrollado artistas como Schwitters, Heartfield, o la sección berlinesa de Dada”. LEBRERO STALS, José: “Contrapintura”, en *Gerard Richter* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 1994, p. 17.

15 GUASCH, A. M.: “El fin del espejismo”, en *op. cit.*, p. 335.



CHARRIS, PINOCHO Y PINOCHET, 1999.

VILLALTA, FÁBRICA DE PREOCUPACIONES SOCIALES PARA HACER ARTE PARA EL PUEBLO, 2009.



AMONDARAIN, *PALADAR*, 2000GORKA MOHAMED. *THE PLEASURE AND LUXURIE OF BEING A PAINTER*, 2008

por los lenguajes híbridos y contaminados que desplazaban la noción clásica de obra de arte a la virtualidad de la reproducción mecánica, (cuestionando el aura artística).

Por otra parte, los argumentos que desarrolló la crítica española para frenar el dominio de la pintura y lo pictórico en los ochenta se tomaron de la teoría crítica anglosajona que cuestionaba tanto la transvanguardia italiana como el neoexpresionismo alemán, tendencias equiparables a las propuestas que se estaban haciendo en nuestro país. De este modo las posiciones actuales más visibles respecto a la función del arte son también herederas de la progresiva repercusión que fue alcanzando aquella crítica ejercida desde la revista *October*,¹⁶ desde los años ochenta en nuestro país, y que fue acogida como la mayor y mejor referencia para construir en nuestro país una crítica progresista, ya que se oponían al avance del conservadurismo en Estados Unidos y defendían replantear las estrategias globales de análisis de la realidad desde la perspectiva de una posmodernidad crítica. Definido como un “posmodernismo de resistencia” que “cuestiona el contenido de verdad de la representación visual, ya sea realista, simbólica o abstracta, y explora el régimen de significado y orden que soportan esos diferentes códigos”¹⁷; y que defendía el apropiacionismo como la práctica artística más adecuada para cuestionar las ideas de obra, autoría, originalidad, (que continuaban con la modernidad

JUAN CUELLAR, *LA VENTANA*, 2002

16 Fundada en 1976, Integrada por Douglas Crimp, Craig Owens, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh y el propio Hal Foster. Sus fundamentos teóricos eran una combinación de los principios ideológicos de la escuela de Frankfurt con el pensamiento postestructuralista francés, del que tomaban prestadas sus herramientas metodológicas, desde el psicoanálisis a la deconstrucción. Cit. en VERDÚ SCHUMANN, Daniel A.: *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III de Madrid-B.O.E., Madrid, 2007, p. 67.

17 FOSTER, Hall: “Polémicas (post)modernas”, en PICÓ, Josep (ed.): *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1998, [3ª Reimp.], p. 256.

triumfante), y la fotografía como el mejor medio, ya que permitía cuestionar la idea de aura. Oposición directa al que definieron como “posmodernismo reaccionario” por neoconservador y que estaría caracterizado “en lo intelectual, por su rechazo del discurso liberador de la modernidad, su imbricación sin complejos en el sistema social, político y económico de producción y difusión cultural, y su defensa del modelo del artista-genio; en lo formal, por el retorno a la figuración, la narratividad y lo ornamental, la sustitución como horizonte del futuro por el pasado, y la recuperación de la historia a través de la cita falsamente culta.”¹⁸

La inclusión aquí de la pintura fue inmediata, la recuperación de la figuración fue tachada de rescate -hedonista, apolítico e historicista- de técnicas y lenguajes del pasado. Identificando conservadurismo estilístico y político no necesitaron análisis de orden artístico o estético. El ataque frontal que dirigieron hacia la pintura de los ochenta como símbolo del posmodernismo “de reacción” a combatir, ha hecho de este medio que todavía hoy sea considerado como un enemigo a batir por muchos sectores sin haber realizado ningún análisis posterior, cuando se han desarrollado otro tipo de interpretaciones dando a la pintura un lugar más positivo, como el ofrecido por el respetado Simón Marchán Fiz, que la defendió entendiendo la posmodernidad como crítica de la *modernidad triunfante* y, a la vez, recuperación de la *modernidad heterodoxa*. Para Marchán “la deriva de la pintura posmoderna, que acepta entre indolente y divertida la desaparición de horizontes emancipadores, puede interpretarse no como una tendencia reaccionaria, sino como el resultado de la imperiosa necesidad del hombre de volver sobre sus preocupaciones esenciales; si ya no con vistas a recuperar la fe perdida, al menos en busca de su lenitivo”¹⁹, confiriéndole a la denostada pintura un valor de exploración y autoconocimiento, desmitifica conceptos como el eclecticismo, y reclama entrever desplazamientos de sentido hacia registros irónicos, desmitificadores o deconstruccionistas en el “falso expresionismo” del neoexpresionismo y en la aparente ingenuidad del vitalismo recuperado, así como estrategias de simulación en el supuesto retorno a valores trasnochados de las pinturas anacronistas.²⁰ Para Verdú Schumann la búsqueda de Marchán de una filiación con la modernidad heterodoxa es la que alumbra su interpretación de la pintura posmoderna, frente a las miradas apriorísticas y extra-artísticas de los críticos estadounidenses, que imponen desde fuera un significado, y de forma despectiva negaron cualquier capacidad de articular discursos críticos en torno a los valores del arte moderno, el análisis de Marchán de la pintura italiana, alemana y española profundizaría en las implicaciones formales, temáticos y estructurales que despliegan, al proceder desde la propia configuración de la obra. Desde la revista *Artforum* se defendió también la posibilidad del medio para suscitar lecturas críticas en torno al problema de la representación o la revisión de la herencia moderna. Críticos alemanes y norteamericanos como Donald Kuspit, que entendía el retorno a la figuración con intención de “someter a discusión la artificialidad del arte y la sociedad tecnológica”²¹; convirtiéndose en una herramienta llena de posibilidades, al ser

18 VERDÚ SCHUMANN, D. A.: *Op. cit.*, p. 66.

19 *Ibid.*, pp. 143-144.

20 MARCHÁN FIZ, Simón: “Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna”, *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*, Colección Arte y Estética nº 4, Akal, Madrid, 2001.

21 Cit. en VERDÚ SCHUMANN, D.: *Op. cit.*, p. 81.



SERZO, *EL MOMENTO PRECISO*, 2010



SERZO, *DE LOS SUEÑOS PINTUROSOS DE BLINKY ROTRED*, 2010

S. MARTÍN BEGUÉ. *EL GOLEM*, 1996.





CURRO GONZÁLEZ
CELEBRANDO LA MUERTE DE LA PINTURA, 2009

evidente su artificiosidad y por tanto su uso instrumental y mediado.

Estos ataques a la pintura de los ochenta, de gran dureza por críticos de corte neomarxista como Benjamin Buloch,²² han sido vistos por Verdú Shuman como dogmáticos y sorprendentes, limitados a yuxtaposiciones de posiciones políticas con prácticas artísticas, sin demostraciones, análisis estéticos o relaciones causa-efecto. Señalando como capciosas también, determinadas apreciaciones de Andreas Huyssen, Foster (en sus contradicciones teóricas o personales interpretaciones psicoanalíticas), o Douglas Crimp²³ al defender que el cuestionamiento de una práctica, la pintura, determina necesariamente su fin; o identificar la pintura de los ochenta con la fase terminal de una práctica, que sólo se mantiene en pie por el mercado.

El carácter del debate artístico dejaba entrever también una confrontación geopolítica entre América y Europa por la pérdida de hegemonías y defensas tanto del

22 Vinculando las figuraciones de los años 20 y 80 con las ideologías totalitarias, y describiéndola como una operación económica-política proteccionista, vengativa y machista, vendida a la élite incluso en la vindicación de la figura del maestro. Y descalificando a Fuschs, Serota, Faust y Bonito Oliva como lenguaje protofascista.

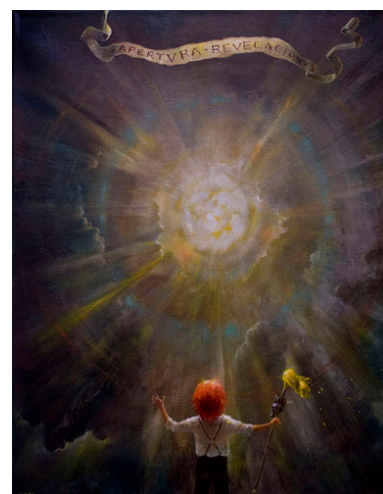
23 En "La caracterización ideológica de la pintura". VERDÚ, SCHUMANN: *Óp. cit.*, pp. 68-80.

mercado y como del ego nacional,²⁴ la fe ciega de la crítica española en el progresismo de estos críticos ha impedido que cuestionaran unos argumentos que nunca fueron demostrados. Para Verdú, por muy loable que fuera el ponerle freno al conservadurismo, éste fin en sí mismo no justificaba los argumentos empleados. Explicaba así cómo las críticas a la pintura, lejos de sustentarse en argumentaciones estéticas “partían de apriorismos artísticos e ideológicos y obedecían a motivaciones de poder, económicas e incluso geopolíticas que bien cabe calificar de espurias.” En su opinión, la crítica debe ejercer su labor desde la especificidad de su campo de acción para que pueda resguardarse de maximalismos que debilitan su credibilidad como institución.²⁵

Recientemente Jaime Aledo con motivo de la exposición sobre la figuración madrileña de los 70, rechazaba la acusación de arte reaccionario que les hicieron, tras insistir en cómo la pretensión de agrupar a estos artistas fue del todo azarosa porque nunca existió voluntad programática, afirmaba que sí compartían “una intensa problematización del cuadro, planteando la posibilidad de una pintura postduchampiana que recuperaba importantes valores de índole conceptual de la tradición pictórica olvidados por la modernidad, pero que, ni remotamente, supuso una nueva ‘vuelta al orden’ de carácter formalista.”²⁶

Tras dos décadas se cumple la observación que hiciera Cruz Sánchez sobre la toma de posición para valorar la disciplina “en ese fútil e ingenuo juego consistente en encasillar todo tipo de experiencias y opiniones según su grado de conservadurismo o progresismo, la naturaleza de la relación entablada con la pintura se ha convertido en una de las claves fundamentales y -parece ser- infalibles a la hora de determinar si tal experiencia u opinión merece ser salvada o condenada.”²⁷

En cuanto la pintura se convierte en centro de interés y reivindica un lugar, fuera de canales poco susceptibles de ser considerados modernos, reaparecen toda esa serie de tópicos que pretenden dinamitar la disciplina. En este sentido destacaba Mercedes Replinger como las voces de alarma de una crítica asentada en el rencor y el reproche, surgen principalmente ante la pintura figurativa que se ve obligada a responder de sus presuntos vínculos: “alianzas con el pensamiento burgués, ideología reaccionaria, mercantilización y fetichismo del objeto y sobre todo, su presencia es siempre indicio de una ofensiva contra las prácticas artísticas. Es decir, para dejar las cosas claras, la pintura figurativa es conservadora, reaccionaria, técnicamente convencional y antimoderna.”²⁸ A la lectura dinamitadora de la teoría crítica hacia el propio medio se suma el que el lugar peyorativo que ocupaba el realismo y los criterios con los que se le juzgaba se han extendido a prácticamente toda la pintura figurativa actual, que saturada de cargas negativas, impide que se la pueda estudiar con objetividad.



SERZO.
REVELACIÓN, 2010

SERZO. PROMESAS Y
RIESGOS, 2009



24 *Ibid.*, p. 92.

25 *Ibid.*, p. 93.

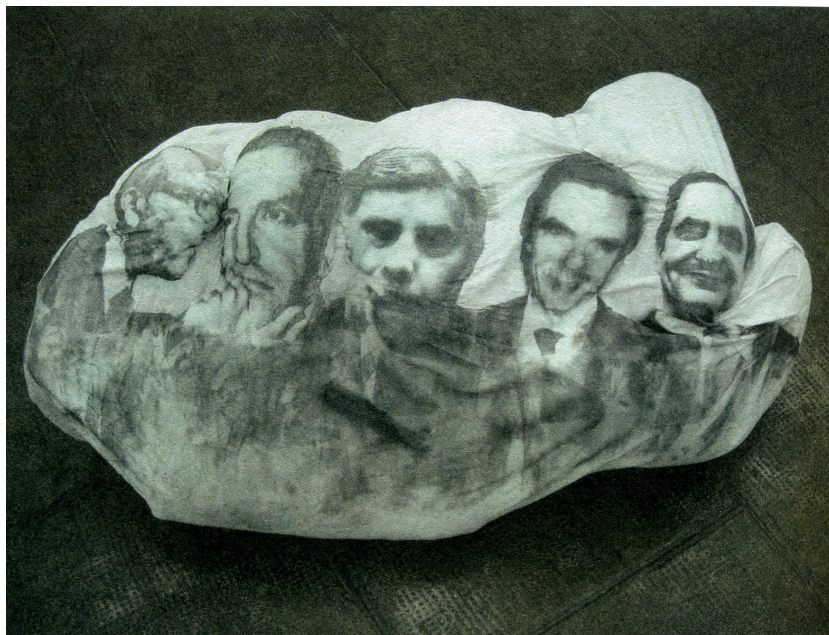
26 ALEDO, Jaime: “Ideas bien planchadas”, en *Arte y Parte*, nº 81, 2009, p. 42.

27 CRUZ SANCHEZ, P. A.: “Hibridaciones...”

28 REPLINGER, M.: “Interrogando...”, p. 27.



J. M. BÁEZ, S/T
(ABUGHRAIB), 2008



DAVID BESTUÉ MIXTA

Arte, Política y Realidad

Ideologías y Discursos

La necesidad de pensar el arte políticamente forma ya parte del programa de una corriente artística mayoritaria que demuestra gran desconfianza hacia la pintura y la representación, y que considera que ninguna imagen deja de ser y estar ideológicamente motivada, ya que como sentenciara Hal Foster, la obra de arte no sería sólo una herramienta que puede usarse contra la ideología: es ella misma un acto ideológico. Las obras por tanto deben insistir en “atravesar, en decodificar la ‘vida mediática’ para ‘desactivar’ sus estrategias: interferir, desvelar, sabotear los mecanismos del poder y hacer una crítica no de aquella o de esta representación, sino de la Representación.”¹ Se defiende “la recuperación de espacios de aproximación al mundo, de alteración de la realidad y de la subversión de los cada día más ilocalizables espacios internos del poder.”² Artistas y teóricos exigen un sistema consciente de cómo algunas formas de ocultamiento del poder, pueden encontrarse por ejemplo en aquellas dirigidas, “a primar socialmente los factores estéticos basados en la consumible belleza de las formas de los materiales, y en la elegancia de las puestas en escena de las obras, estrategias calculadas y dirigidas, en definitiva, a seguir haciendo del arte, cueste lo que cueste, un asunto sólo artístico y supuestamente, despolitizado o, lo que es peor apolitizado.”³ Habitualmente la pintura es incluida dentro de esas *formas*, pero no hay que olvidar que las formas de arte de acción, intervención o instalación no han tardado en mostrar sus posibilidades de banalización, la deriva de “la tendencia del arte de acción hacia la

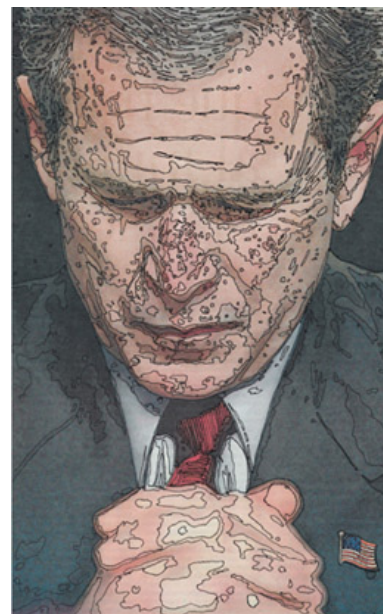
ANTONIO MUNTADAS
1990, SERIGRAFÍA CRISTAL



1 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*, Madrid, Edilupa, 2004. p. 69.

2 *Ibid.*

3 CLOT, M.: “Retorno a Hanoy...”, p. 26.

TXUSPO-POYO, *OPEN 24 (DETALLE)*, DIBUJO/ PERIÓDICOPITARCH, *DISPOSABLE REALITIES 1999-2007, ROTRING / PERIÓDICO*.

teatralización, la intervención artística, a la decoración y el embellecimiento, y la instalación al espectáculo, cuando no a la pura escenografía barata.”⁴

Han cambiado mucho las cosas desde los intentos de consolidación de las figuraciones de los 70 y 80, hasta el nuevo escenario en el que se desarrolla hoy en día la pintura figurativa, pero domina la idea de que a los “micropoderes” se les debe ofrecer “microrresistencias”⁵ Así al menos lo asume la crítica: “No es lo mismo crear colección en los años 80, cuando el principal objetivo era formar un conjunto internacional en el que el arte español pudiera ser contrastado y contextualizado, que concebirla en el marco de la globalización, donde, junto con la promesa de un mundo interconectado y sin fronteras geográficas, socioculturales y económicas, nos encontramos con un sinfín de conflictos y “riesgos” como el desempleo, el deterioro ambiental y la desigualdad, que generan buenas dosis de malestar... Un mundo que no deja indiferente a nadie y mucho menos a los artistas, que protagonizan renovadas formas de “insumisión” a través de una amplia gama de prácticas de un arte activista y alternativo”.⁶ Las nuevas colecciones, serán el reflejo de las nuevas posiciones de los artistas, que ahora, en este principio de siglo, parece que “no quieren ser ‘un laboratorio de experimentos formales’ Hartos de unos juegos que no conducen más que a sí mismos, pretenden un lenguaje que comunique, que diga los problemas cotidianos que no son tanto ya las profundidades abismales en las que se precipita el artista romántico, sino asuntos

4 LARRAÑAGA, Josu: “Entramados espaciales: itinerarios de un arte deslocalizado”, en *MAPC 04*. Facultad de BBAA, Departamento de Pintura, UCM, Madrid, 2004, p. 30.

5 *Ibid.*, p. 69.

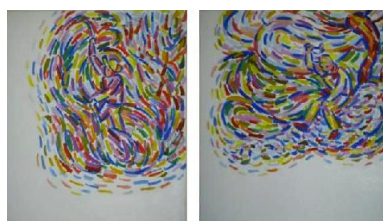
6 GUASCH, Anna María: “El tiempo que nos ha tocado vivir”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 885, enero 2009, p. 41. Bisbe: “(...) incidir en la función del arte como generador de pensamiento crítico en torno a nuestra cultura, en un momento en que está bajo la amenaza de ser neutralizado e instrumentalizado como un producto de consumo más de la sociedad del espectáculo.” BISBE, Nimfa; TATAY, Helena: *Zonas de riesgo. Colección de arte contemporáneo de la fundación la Caixa*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2009.



DAVID CURTO. INSTALACIÓN

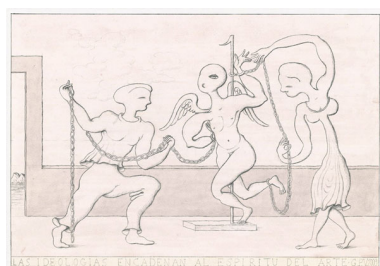


SANDRA GAMARRA, MILAGRO 9



ALEDO, LA HOZ Y EL MARTILLO LA CUESTIÓN SOCIAL VISTA POR UN PRERRAFAELISTA, 1985

VILLALTA, LAS IDEOLOGÍAS ENCADENAN EL ESPÍRITU DEL ARTE, 2009



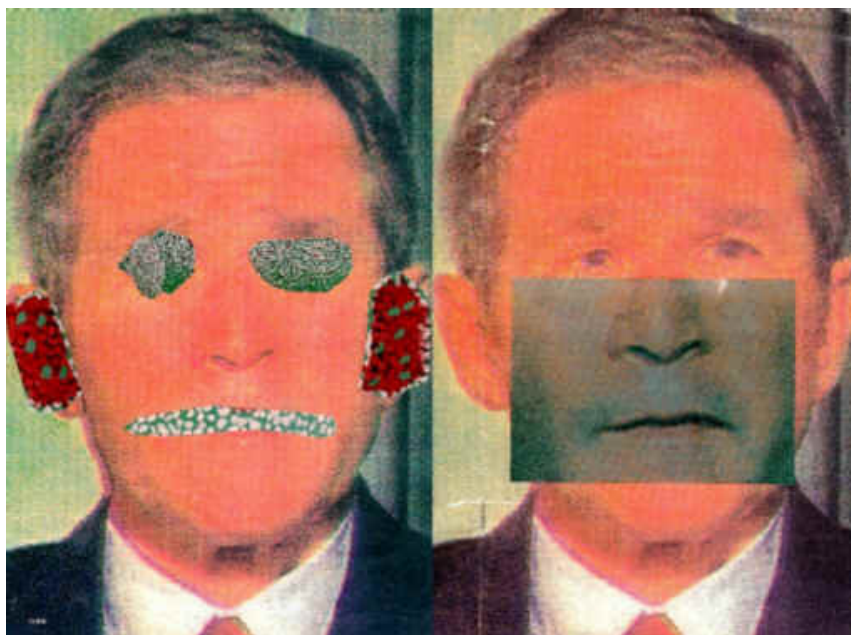
propios de las políticas de identidades.⁷⁷ El antiguo modelo de artista privilegiado que interviene y modifica un espacio concreto de la realidad se cuestiona como autoritario, al reducir al espectador a una actitud pasiva, contemplativa, y como reactivo, ya que la emancipación se espera dónde las jerarquías, los roles, las identidades y las estructuras se debilitan participativamente. De un escenario en el que predominaba la figura del pintor hemos pasado en apenas dos décadas nos encontremos con que la tendencia predominante es “la de recuperación de los artistas que en los años 60 y 70 marcaron direcciones nuevas, en relación al arte conceptual y la performance. Podría hasta parecer que se ha producido una orquestación nacional entre directores afines”⁷⁸ La crítica aplaude por tanto a artistas que generan un vínculo con lo social y desplazan jerárquicamente a la pintura, así se apreciaba con motivo de una exposición de un artista emergente Pablo Alonso, la crítica le atribuía posibilidades de que tuviera un considerable éxito por dos razones fundamentales: “trata asuntos de actualidad mediática y trascendencia política, y practica un tipo de pintura mestiza, contaminada de fotografía, según una fórmula innovadora y atractiva”.⁷⁹

Las nuevas prácticas están tan asumidas que ya no sorprende ver como el propio director de un museo, el MNCARS participa en el debate de cómo redirigir las acciones de un arte político, que al no conseguir sus propósitos se ve obligado a replantear sus objetivos y estrategias. Así Borja-Villel planteaba recientemente como ya “lo importante no es tanto revelar y exponer las verdades que las organizaciones ocultan como buscar nuevas formas de organización y repensar los vínculos entre lo poético y lo político” haciendo referencia también a cómo algunas concepciones artísticas “acarreaman implícitamente su propio agotamiento, al no haber sabido reconocer que la crítica institucional no hacía sino reforzar a la propia institución” pronosticando como el arte más comprometido de los próximos años, “lejos de querer destruir la institución, seguramente asentará sus proyectos sobre la base de la defensa de la misma frente a cualquier instrumentalización por

7 FERNÁNDEZ POLANCO, A.: *Op. cit.*, p. 85.

8 VOZMEDIANO, Elena: “Lo que el nuevo año esconde”, en *El Cultural*, 8/01/2009, pp. 25- 26.

9 VOZMEDIANO, Elena: “Pablo Alonso, el friso de la barbarie” [en línea], *elcultural.es*, 18/12/2003



LUIS GORDILLO

J. PÉREZ AGIRREGOIKOA.
JOSÉ MARÍA

parte de intereses políticos o económicos.”¹⁰

Las conflictivas relaciones que éste tipo de arte tiene con la institución han sido siempre determinantes para contrastar su eficacia, pero sus fracasos nunca han sido esgrimidos como causas de finitud del medio, el debate que continúa desde los años sesenta, se dirige a analizar fallos, saber que debe de corregirse, orientarse para superar las contradicciones de las que estas prácticas tampoco están exentas. Son varios los frentes en que se discute como la pretensión de que se desarrollen en un contexto, que sea la galería, el museo o el entorno artístico, parece bloquear la posibilidad de auténticas experiencias reales. Artistas como Marcelo Expósito han criticado la incapacidad de estas prácticas para alterar la cotidianidad y las posibles consecuencias de ello: “La postura crítica ante estas estéticas relacionales se basa en que constituyen un tras-paso, no exento de interés, de la fetichización del objeto a la fetichización del gesto o más aún, a la fetichización del artista como figura (...)”¹¹ Sobre la resistencia del artista advertía también Verdú Schuman: “La capacidad del sistema del arte de fagotizar los discursos alternativos es infinita e inversamente proporcional a la resistencia de los artistas alternativos a dejarse fagocitar en su legítima aspiración a un grado máximo de difusión.” El autor concluía que en estas circunstancias, “abogar por las posibilidades críticas del arte desde una óptica progresista pasa, necesariamente, por renunciar a las visiones pretendidamente revolucionarias que falsean los términos del debate, desenfocan los verdaderos problemas del arte contemporáneo, y desorientan a público y artistas.”¹² Sus valoraciones están en la línea que planteara Kuspit denunciando la imposibilidad de seguir manejando ingenuamente conceptos como ‘arte crítico’, ‘resistencia’ o ‘subversión’ sin cuestionarse en ningún momento su validez. Los pasos por los que la institución acaba con los intentos de transgredir sus límites

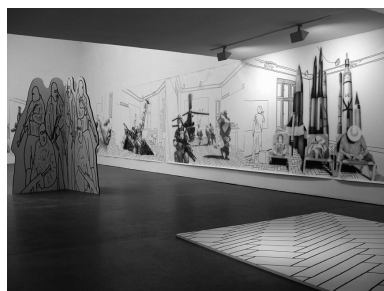
¹⁰ *Ibid.*

¹¹ FUENTES FEO, Javier: “Modelos de producción artística (en un tiempo desubicado)”, en *Arco Noticias*, nº 24, 2002, p. 43.

¹² VERDÚ SCHUMANN, D.: *Op. cit.*, p. 90.

TXUSO-POYO. USA 9, OPEN 24
HOURS USA NEWS TODAY, 2004





PABLO ALONSO. INSTALACIÓN



ED RUSCHA

JUAN UGALDE



por parte de artes a las que se les concede mayor capacidad crítica han sido señalados por autores como Miguel A. Hernández Navarro al recoger tanto las tesis de *Le triple jeu de l'art contemporain* (París, Minuit, 1998), donde Nathalie Heinich, establecía tres momentos: *transgresión, reacción y aceptación*, de un rápido proceso por el que el artista transgrede, el espectador reacciona y el especialista -la institución- acepta; como el texto de Rainer Rochlitz, quien establece en cambio sólo dos fases: transgresión y aceptación dejando fuera al espectador (*Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. París, Gallimard, 1994). Para Hernández- Navarro "El artista transgrede, y la institución no sólo acepta, sino que, además, subvenciona la transgresión, proporcionando, así, una ilusión de porosidad en la frontera, una ilusión de libertad en el artista. Subvencionando la subversión, el sistema se fortalece a sí mismo."¹³

La idea de contexto, sumada a la convicción de estar operando con construcciones culturales, promueven así, una cierta mirada política sobre el análisis de la realidad. En este sentido han sido el video y la fotografía los elegidos para estructurar y cohesionar en público esos sentimientos de desajuste y descontexto hacia lo público, y hacia lo privado y lo interpersonal en relación directa con la trama de lo social.¹⁴ Recientemente a propósito de la idea de parodia, Fernando Castro Flórez insistía en *Todo esta copiado (copyright)* como "dentro de las prácticas artísticas contemporáneas es difícil encontrar formas de resistencia o semiótica, o son poses de franca decadencia revolucionaria, o gestos de cinismo..."¹⁵

Recordaba también Manel Clot cómo todo arte, en cuanto que resultado de unos modos de producción cultural de filiación tardocapitalista¹⁶, es político, directa o indirectamente, por elección o por oposición, y en consecuencia ocupa *un* lugar en el ordenamiento social. Y lanzaba una pregunta "¿No será realmente político ese arte que (se) cuestiona sus propias bases de lanzamiento (desde la trama inestable y deseante del sujeto), sus propias plataformas de construcción, sus propias necesidades de comportamiento, sus propias condiciones de pervivencia, sus dispositivos de existencia en la trama del mundo, con ese enorme *texto del mundo*?"¹⁷

Desde mediados de los años ochenta entonces, en las prácticas artísticas puede observarse no sólo la deriva hacia la acción política, sino la querencia por el documentalismo y las estéticas relacionales, la atención al contexto específico, proponiendo en definitiva el alejamiento de la ilusión. Este interés por lo real que describiera Hal Foster¹⁸ era tratado en un reciente ensayo Miguel Hernández Navarro explicaba este interés en dos sentidos "por un lado como un intento de subversión y transgresión de las reglas del contexto artístico para llegar al mundo real, y, por otro, como una tentativa de abolir las reglas sociales para llegar a un estadio preedípico más allá de la ley y la cultura." Dos modos de presentación de

13 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo anti-vi-sual y lo siniestro", en *Revista de Occidente*, nº 297, 2006, p. 11.

14 CLOT, M.: *Op. cit.*, p. 27.

15 CASTRO FLÓREZ, F.: "Todo esta copiado (copyright)". [en línea], *laconspiracioncritica.blogspot.com*, 18/03/2010.

16 CLOT: *Op. cit.*, p. 27.

17 *Ibid.*, p. 29.

18 FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2001.

lo real que coincidirían con una suerte de «pasión por la realidad», la esfera de las cosas y la experiencia del mundo de vida, intuídas ya en 1990 por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*. Así como con la desmedida «pasión por lo real» del siglo XX descrita por Alain Badiou en *El Siglo* (para quien lo Real, en sentido lacaniano, es aquello que «fractura» la realidad para poner «las cosas en su lugar>>»), para Hdez. Navarro, lo real aparece en el arte contemporáneo en dos movimientos de alejamiento: como un intento de presentar la realidad más allá del arte, y como un intento de presentar lo real del sujeto más allá de la cultura. El primero pretendería bajarse del arte para entrar en la vida cotidiana, y el segundo, bajarse del mundo real para penetrar en lo que hay más allá de las convenciones culturales.¹⁹

En la pintura siguen apareciendo obras bajo formulas realistas²⁰, y continuamos apegados a convenciones de la factura y apariencia de la obra que olvidan lo que ya explicara Deleuze: “En el arte tanto en la pintura como en la música, no se trata tanto de reproducir o de inventar formas sino de captar fuerzas. Incluso por esto es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee: “no hacer lo visible, sino hacer visible” no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son”.²¹ Obligaciones comunes y compartidas, pero el mundo del arte no atiende a la pintura sino al arte que busca alejarse de la ilusión, no en vano estas nuevas prácticas continúan definiéndose en oposición a lo que significa la pintura. Frente a una interpretación del arte como contemplación, el arte se habría desplazado desde la representación “hacia las denominadas *estéticas relacionales* con el fin de posibilitar “auténticos” espacios de comunicación,” ya que se dice que el arte debe actuar directamente con o sobre el entorno y generar distorsiones: “se trata de permitir espacios de análisis, reflexión o alteración allí donde el territorio acotado de la exhibición se muestra incapaz de llegar.” Lo que supone la puesta en crisis de la mirada y la obra objetual a favor de “la *situación* y del *acontecimiento*, el deseo de generar un lugar de comunión entre el arte y la vida que supere los tradicionales límites estancos de exclusión (creador-espectador, objeto-receptor o institución-realidad), a favor de retomar el contacto con el “otro”.²²

Esta atención a lo real y a la comunicación ha generado que se desarrollen nuevas estrategias narrativas, el arte contemporáneo demuestra una “creciente inclinación a trabajar desde las bases amplias de una especie de teoría general del relato, una ansia de narración que permita operar con las representaciones figurativas de la realidad personal y circundante y con los dispositivos de la inacabable ficcionalización del sentido de lo real” para Clot, este nuevo modo de producción narrativo, fuertemente caracterizado por el contexto en el que se produce y se realiza, encuentra su mejor solución en la “imagen en movimiento”.²³

19 HERNÁNDEZ-NAVARRO: *Op. cit.*

20 CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto: *Realismo en tiempos de irrealidad: El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad*, Universidad de Murcia, Imafronte, vol. 14, 1998-1999.

21 DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 21.

22 FUENTES FEO, J.: *Op. cit.*, p. 41.

23 CLOT: *Op. cit.*, p. 29.



MUNTADAS, *ESPAÑA VA BIEN*, 1999 SERIGRAFÍA

MUNTADAS, 2003





NATI BERMEJO



NATI BERMEJO, 2005
 ESPERIMENTOS DE LA NASA
 CON ARAÑAS III
 GOUACHE, PASTEL/PAPEL



LA CABEZA CALIENTE, INSTALACIÓN

FERRÁN GARCÍA SEVILLA.
 LORO 9, TÉCNICA MIXTA



NATI BERMEJO

La Situación de la Cultura

Circunstancias Adversas

La muerte infiltra con desusado afán o pertinacia la recta final en la que expira el siglo. Parecería como si todos debiéramos hacer mutis `antes de que anochezca'. Pero ahora ya, acaso, haya anocheado y estemos en una larga mesa de difuntos brindando con las copas desbordantes de funeral de ceniza."

José Ángel Valente, *La muerte de Montaigne*.

En el lado opuesto al entusiasmo y las promesas que proyectan las nuevas tecnologías se encuentra la idea de cultura, en clara decadencia, en un sistema en el que nadie se atreve a distinguir que obras pertenecen a la cultura y cuáles forman parte exclusivamente del sistema de mercado. El arte no es ajeno a la atmósfera de escepticismo y descontento que invade la escena cultural, el arte actual no convence, y las excepciones que consiguen despertar interés son saludadas como tales. Este malestar preocupa a la mayoría de los críticos y agentes interesados: "la falta de proporcionalidad discursiva y los giros de banalidad que hacen mella en la producción más actual. La complacencia retiniana, los pactos insólitos (y siniestros) con las exigencias del mercado, el afán de notoriedad a cualquier precio, el uso excesivo de los nuevos medios de representación sin que ello lleve de suyo una postura crítica ante tales soportes y, por tanto, la exagerada lista de propuestas en la que apenas es posible discernir una estructura conceptual mínimamente convincente; desvelan un destino algo incierto y, para muchos, escurridizo del arte en estos tiempos de sobrado escepticismo."¹ Muchas voces señalan así las causas pero

¹ SANTANA, Andrés Isaac: "De la ilusión a la utopía. Papadimitriou María", en *Arco, arte contemporáneo, especial 04*, Madrid, 2004.

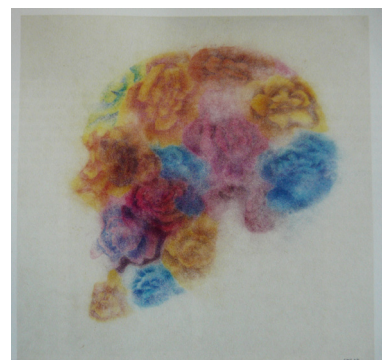
JAVIER UTRAY, *s/t*, 1991, MIXTA.

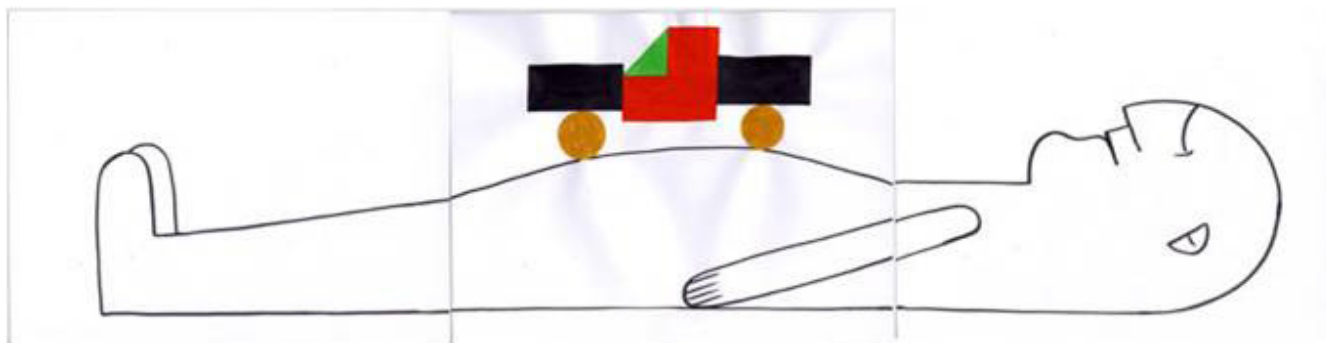
son pocas las capaces de ofrecer soluciones. Por tanto continuar hablando hoy de la imposibilidad de la pintura, no puede afirmarse sin más sin tener en cuenta que no es el único medio que tiene el privilegio de permanecer en crisis cuando parece que el resto de prácticas está sumido igualmente en algo más amplio y complejo como es la crisis de la propia cultura.

La lectura de los artículos que dedica a la cultura la prensa diaria o de textos de catálogos de arte actual deja la impresión de que no es este un momento álgido para la cultura, y que la confianza en las últimas direcciones que el arte tomaba como posible respuesta no han dado los resultados esperados. Los articulistas son claros y concisos y acuden a frases como la que daba comienzo a la novela *Me llamo Rojo* de Orhan Pamuk: “<<Soy mi cadáver>> Esa podría ser la respuesta de la cultura si se le preguntase hoy, que es.”² Sólo hay cadáver de algo que fue, una pérdida de la que el medio artístico parece ser consciente. “Hoy no se hace arte”, se habla sobre arte, como si las propias obras hablaran, más que de ser algo por sí mismas, como vanitas que advierten de su propia inexistencia, del vacío que queda tras su fugaz presencia al exhibirse como “eclectica apología de lo existente o un todo vale hedonista carente de gusto y crítica.” así advierte Ruiz Samaniego: para quien estamos presenciando un tiempo “Cuando no en un fin de fiesta generalizado; un carpe diem estetizante y huero en la vertiente más cínica y ramplona de la posmodernidad”³ De la misma forma en el texto de una reciente exposición en la que obras de gran formato y espectacularidad ocupaban los escaparates de grandes centros comerciales, una descripción del momento cultural también descrita desde la derrota, recogiendo algunas de las apreciaciones de la teoría artística más relevante que aborda el arte desde este comprensivo pesimismo: “Tiempos derrotistas los que corren para la cultura en general y el arte en particular. El arte se acaba entre las proclamas justificadoras del arte sin ilusión que vindicara Jean

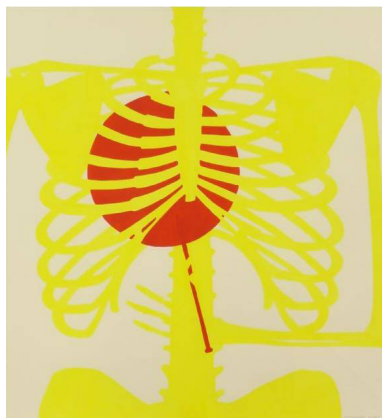
2 COLHELO, Teixeira: “El cadáver exquisito de la cultura”, en *Artecontexto*, nº 21, 2009, p. 25. (Arte y violencia, dossier)

3 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “El mundo ya no me quiere y lo sabe”, en BARRO D.; LEDO, A. (eds.): *Seducidos ...*, p. 70.

JOSÉ MARÍA SICILIA, *ENTRE LAS FLORES*, 2004.ANTONIO SOSA, *MEMORIAS*, 2008.TXOMIN BADIOLA, 2007, *FEMAL-FEMAL*. INSTALACIÓNSANDRA GAMARRA,
EL GABINETE



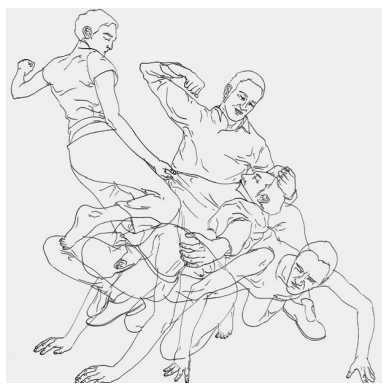
FERNANDO RENES



FERNANDO RENES



DIS BERLIN, AMIGOS MARCIALES, 2010

MOHISES MANHICES,
VIOLENCE-HAPPENING, 2006

Braudillard (...) Él fue quien citó a la nada mayúscula que concita la actualidad artística. Pero no fue el único, recuérdese a Clement Greenberg denunciando las sobras, no esenciales, por aherrojar en el arte. Tesis inquietantes las que indagara Arthur C. Danto sobre la necesidad real de la creación tras los campos de concentración: <<todo me llevó a pensar – declararía Danto– que el arte no tenía un futuro como el que uno creía>> (...). O el pesimismo positivo de Donald Kuspit en su defensa de lo que llama el arte puro. La hipertrofia del arte en nuestra época a la que aludiera Emmanuel Levinas.”⁴ Consideraciones que se suman a las de Gilles Lipovetsky, que ha descrito la sociedad posmoderna como aquella en la que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un proceso ineluctable.⁵

Una de las causas de esta desilusión generalizada se encuentra para Ruiz de Samaniego en el agotamiento del imaginario moderno, que desemboca a su vez en el apocalipsis de lo virtual, ya que lo primero que la destrucción de ese espacio simbólico estándar habría hecho, es minar la mayoría de las ilusiones del hombre.⁶ Sin ellas, lo que se genera es una sensación de supervivencia en el caos, de necesidad de aprender a vivir sin futuro, de abandono a un fin sin proyectos. Para Ruiz de Samaniego la renuncia a las utopías “acaba por cimentar visiones nostálgico-apocalípticas que anhelan la posesión de un vínculo unificador y salvífico que se ha de procurar bien que mal (más mal que bien, a decir verdad), o por el que hay que guardar luto y duelo,”⁷ generando una idea de tiempo que es “una suerte de consumo ansioso de la existencia fuera de todo quicio temporal que, al carecer de su propia representación, continuamente acaba por recurrir a una mezcla de futuro-pasado”⁸. Así la nostalgia del presente da forma a la imagen contemporánea. “un extraño aire de época a contratiempo que cultiva su pasión retro y fin de siècle, su característico gusto por el pastiche y el remake, como si lo que nos definiese fuese la común incongruencia de tener siempre el futuro en el pasado.”⁹ Aquí la pasión retro, no debe entenderse como mera regresión estética, sino como el resultado de “la consumación del proceso posmoderno de desintegración de toda referencialidad y vinculación orgánica e inmediata” como síntoma de la pérdida de un tiempo orgánico.

4 TORRE, Alfonso de la: “Pintura-pintura”, en *Pintura-pintura* (cat. exp.). Ediciones del Umbral, Madrid, 2007, p. 13.

5 LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 1986, p. 9.

6 RUIZ DE SAMANIEGO, A.: *Op. cit.*, pp. 69-70.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 68.

9 *Ibid.*



FERNANDO RENES

“A pesar de la melancolía generalizada que nos aqueja (...)”¹⁰, partícipe de esta atmósfera comenzaba así Manuel Borja-Villel una reciente reflexión sobre el futuro papel del arte, como director de un museo (MNCARS), cuyos sucesivos y polémicos cambios de responsables han ido acompañados de inacabadas discusiones sobre cuál debe ser el papel del propio museo y la cultura que deben promover las instituciones en nuestro país. Las revistas especializadas dedican sus editoriales a los numerosos ‘desaciertos culturales’ en el mundo del arte, encuentros como *Impasse* o *Desacuerdos* se celebran con regularidad para debatir sobre la política cultural. Pasan los años y nadie parece contento. El análisis que la *Revista de Occidente* realizara con un dossier especial sobre el arte en España en el 2000, podría trasladarse a la actualidad: “Si uno piensa en la situación de las artes plásticas en España es difícil no experimentar una sensación de desaliento”¹¹ magníficos artistas, pero “la situación de dislocación, de desencaje, del arte más innovador respecto a las instituciones que lo vehiculan públicamente” se mantiene.¹² El autor acusaba a la autosatisfacción propagandística de los políticos, la cultura de la queja en la que caen los artistas que no son reconocidos, el apego a los intereses particulares de cada parte responsable, el despliegue de cinismo ideológico que se escuda en un fin noble para desarrollarse en términos de poder y beneficio... etc. Describe un escenario generalizado para el arte internacional pero que en nuestro país se torna esperpéntico y malhumorado. Jiménez apostaba por una transformación desde un camino lúdico¹³ pero no parece que sea un camino fácil para muchos.

En una sociedad en la que los poderes fácticos están obligados a controlar el sector de las comunicaciones y de la cultura si quieren estar al abrigo de inestabilidades sociales, ya que se corre el riesgo de una tercera alienación que para Gloria Maure ya estaría en marcha.¹⁴ (La 1ª alienación fue religiosa, estigmatizó con la impureza el espíritu humano; la 2ª la de la fe científica que deificó el positivismo y abominó de la naturaleza sensible del hombre) esta 3ª será peor porque “anula la capacidad de reacción a la que aquellas incitaban. Es la alienación provocada por la manipulación intelectual que el vacío ideológico propicia y tanto las nuevas tecnologías de la comunicación como la institución de la cultura facilitan,” cuando, temerosos de ejercer nuestra libertad “cedemos la soberanía sobre nuestro espíritu para convertirnos en atontados lotófagos”.¹⁵ Maure advierte de que “asistimos a una situación general de repliegue, ligada a un empobrecimiento moral progresivo y

10 BORJA-VILLEL, Manuel: “Los años en los que se pasó de un arte político a un arte pensado políticamente”, en *Artecontexto*, nº 21, enero, 2009, p. 63.

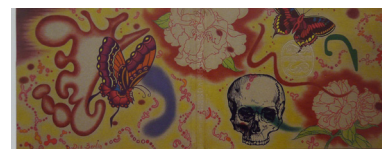
11 JIMÉNEZ, José: “Un arte dislocado”, en *Revista de Occidente*, nº 225, feb. 2000, p. 5.

12 *Ibid.*, p. 7.

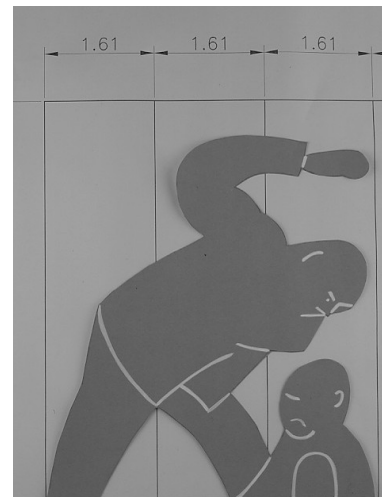
13 *Ibid.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 30.

15 *Ibid.*, p. 33.



DIS BERLIN. VANITAS EN EL JARDÍN, 2008. ÓLEO/ENCUADERNACIÓN



CARMEN CALVO. TORRENT MIXTA

GERMÁN GÓMEZ, MIXTA





RAMIRO FDEZ. SAUS, *INSOMNI I*, 2007.



INSOMNI V, 2007.



INSOMNI II, 2007.



FIGURACIONES
94

a un descuido irracional de aspectos esenciales de la existencia.”¹⁶ En las actuales sociedades “la renuncia a no ejercer la libertad de juicio hasta sus últimas consecuencias, en un mundo sin trasfondo teleológico de ningún tipo, que no sea el de la supervivencia,” lo que constituye “una dejación, un absentismo y también por qué no reconocerlo, una cobardía”¹⁷ del pragmatismo actual que contrasta con los excesos dirigistas modernos.

Ruiz de Samaniego coincidía también en acusar el abandono moral en este mundo regido por el realismo del dinero, donde se ha suspendido toda dimensión afectiva, dominado por acciones que no son ni buenas ni malas, sino indiferentes desde un punto de vista moral: “Es como si se estuviese incapacitado para evaluar moralmente la experiencia. Un mundo diaforizado, neutro moralmente, puede ser tan sólo justificable en términos de eficiencia o, lo que tal vez sea más grave, en parámetros meramente estéticos.”¹⁸

En este escenario y bajo estas condiciones “El hombre está, en fin, menos en el mundo que en sí mismo, pero sorprendentemente, convertido en un ser prácticamente inerte por las capacidades interactivas de su medio, más lejano de su entorno empírico inmediato que de lo más lejano, deviene un sí mismo invadido, extremadamente precario y distanciado progresivamente de su autoconciencia. Cuerpo, pues, pleno y a la vez vacío.”¹⁹ No sorprende ya por tanto observar que “prolifera ocasionalmente, como por reflejo, la violencia inarticulada, espasmódica e irresponsable (tarantiana) y la espesa sensación de una condición de existencia apócrifa e imprecisa, errante por necesidad. El individuo se reconoce desterrado donde antes se hallaba ciudadano.”²⁰

Estas condiciones morales afectan también al artista como al resto de desterrados. Los valores que rigen su formación, su producción, sus condiciones laborales, etc. también. De nuevo el pormenorizado análisis sobre la situación del artista en el 2000 sirve para una década después. La precariedad laboral que describía Ramos no ha mejorado nada. Continúa la difuminación de las relaciones de trabajo entre artista y galería, como una nueva forma de temporalidad basada sólo en acuerdos verbales que generan inseguridades y tensiones entre ambas partes pero que repercuten sobre todo en el artista. El exceso de individualidad moderna, la competitividad del mercado, el exceso de supuestos creadores y la confusión de un mercado desestructurado tanto económica como conceptualmente hacen que la situación sea cada vez más conflictiva entre ambos.²¹

Ramos explicaba como la obra de arte se transforma por la posibilidad de su inserción en un sistema de mediación artística, ya que existe, sigue existiendo, una inflación del valor de la reproducción y circulación de la obra. El valor, el dinero, no depende de la calidad crítica del autor “la transformación que sea capaz de operar en la convención de las palabras de la tribu,”²². Dado que el negociador o el valorador han desbancado en alguna medida al creador en la función de generar

16 MOURE, Gloria: “La tercera alienación”, en *Revista de Occidente*, nº 225, feb. 2000, p. 25. (Cambio de milenio: La situación del arte en España. Dossier.)

17 *Ibid.*, p. 26.

18 *Ibid.*, p. 28.

19 RUIZ DE SAMANIEGO, A.: *Op. cit.*, p. 70.

20 *Ibid.*, p. 71.

21 RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “Cínico o clínico: el artista español contemporáneo”, en *Revista de Occidente*, nº 225, año 2000, p. 44.

22 *Ibid.*, p. 39.

la interpretación de la obra, no es el artista el que confiere valor a lo que hace, sino críticos y galeristas que acudirán a la sugestión de diferencia publicitaria, para explicar las excelencias del objeto intelectual que defienden. “El artista moderno no decide el valor de sus productos, sino que éste es decidido por un cuerpo sacerdotal que se constituye como grupo de poder, de presión y de control de acceso a su difusión, generando la idea de la inevitabilidad del estado de las cosas, incluso sumándose a la crítica y a la autocritica para demostrar, desde dentro, que todo comentario es banal al no ir seguido de una acción.” Señalaba Ramos.

Ramos insiste en la perversa relación de dependencia que se ofrece al artista, este es consciente de que necesita al comisario y lo busca, y se multiplican las colectivas en las que el comisario selecciona a sus artistas cuyas piezas ilustran su visión, recogiendo la observación de Remo Guidieri sobre el curatorismo como uno de los últimos itismos del siglo. En este contexto asistimos al fin del catalogo como campo de experimentación, ya que se ha convertido en el pago propagandístico, en ocasiones intercambiable, sin sentido, pero indispensable porque supone el padrino o bien la inexistencia para el artista. Para salir de este sinsentido Ramos pide la necesaria definición de la crítica, una regeneración ética en ambos lados, y la toma de responsabilidades.

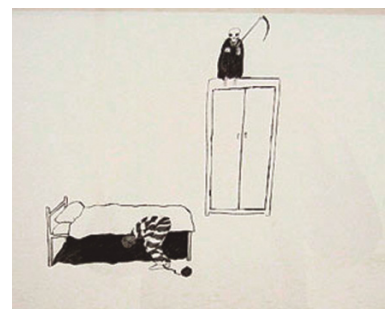
La indiferencia del objeto ha sido tematizada así como la homogeneización de los productos que suponen el que todos se encuentren referidos a un último punto simbólico: el dinero. Mercado y mundo artístico unifican los productos como representación de lo mismo y lo único, sin responsabilidades que asumir ni valor más allá de la superficie. Insiste Ramos en este último itismo, ‘el da lo mismo.’ La desacralización de los objetos va acompañada ahora de la reificación de los artistas, generando una estructura “mediante el rasgo cínico de reconocer cuáles son sus componentes y de qué forma pueden ser utilizados en idiota beneficio propio, más que por un uso clínico que, caracterizado por Bourdieu, supone la detección de síntomas como medios de posicionamiento y acción críticos”.²³ La situación es difícil, ya que como señaló Giorgio Agamben, el capitalismo contemporáneo ya no se encamina solo a la expropiación de la actividad productiva, sino también, y sobre todo, a la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza comunicativa del hombre.²⁴

Ante un panorama tan desolador el artista reacciona bien desde el aislamiento, o con miedo, ambas respuestas son signos de debilidad para Ramos. La otra opción es la aceptación acrítica e integración cínica que realizan los más hábiles: “Hiperproducir, sin respeto personal al proceso en el que la obra debiera permanecer latente, es una forma de responder a la ansiedad y el vértigo moderno con la hiperpresencia, la ubicuidad, la hiperactividad. Pero también surgen la apatía, la indiferencia y la desgana” e incluso el abandono de exhibición de quien no admite la alta competitividad, la agresión y la ironía como formas de autodefensa ante algo que es incapaz de cambiar. La actitud opuesta sería el heroísmo de la denuncia, que empuja a la soledad heroica, si la independencia de criterio se consigue con independencia económica, recuerda Ramos, al artista le espera el aislamiento.

Unas apreciaciones tan negativas en la transmisión de ideas, en los valores sociales compartidos, generan una atmósfera de escepticismo y desconfianza generalizada que afecta tanto a las motivaciones de los propios creadores como a las perceptio-



SOFÍA JACK



SOFÍA JACK

ALONSO HERRAIZ
VILLALTAFIGURACIONES
95

23 *Ibid.*, p. 39

24 AGAMBEN, G.: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos, 2000.



ORIO L VILAPUG

CURRO GONZÁLEZ, *RESUCÍTAME*CURRO GONZÁLEZ, *SQUIRT*, 2009.JUAN JOSÉ ÁQUERRETA,
EL SEGUNDO NACIMIENTO
1990.

nes del público y la crítica.

El pintor Morales Elipe y Daniel Villegas titularon con *La Condición Atmosférica*, una reciente exposición que hacía referencia a la atmósfera cultural contemporánea “atravesada por el enrarecimiento de las condiciones de producción y distribución del arte bajo el estado generalizado de sospecha”. La exposición simbolizaba el contexto en el que los estudiantes se verán obligados a desarrollar su vida profesional futura.²⁵

Y es que es en el periodo de formación como advertía Agustín Valle donde se pone en evidencia uno de los problemas del arte actual, ya que “hoy en día no sólo ya no se encuentran con facilidad maestros verdaderos que seguir (ya no son necesarios, seguramente porque su ejemplo autoritario fue abolido hace tiempo y sustituido por otros «modelos» miméticos recurrentes, por ejemplo en aras de un eclecticismo más de moda y propio de estos tiempos sin cabeza) sino lo que es peor, el proyecto pedagógico de la «transmisión» del arte, la dificultad en la disposición o formulación de los «pasajes» que ha de sufrir el joven a iniciar, hace tiempo que, deshechado, descansa en la memoria criando polvo.”²⁶ Para Valle las consecuencias de este proceso son serias: “Sin padres, y con una familia mezquina que alimentar, excesivamente numerosa y egoísta, e interesada sólo en el reparto «apropiacionista» de la herencia. Tal es, hoy, la situación del arte y su peculiar problema.”²⁷ Valle se lamentaba de como la memoria del futuro que nuestros mayores habían imaginado para nosotros sólo ha sido sustituida con el tiempo por una confusión desoladora que dejó el hogar de nuestros ancestros totalmente deshabitado, *vacío*

25 MORALES ELIPE, Pedro; VILLEGAS, Daniel: *Blog09. La condición atmosférica* [en línea], en *madrid.org*, 12/2009.

26 VALLE VILLAGORRI, Agustín: “Con vista exacta y purgada”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 2. Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1989, p. 153.

27 *Ibid.*, p. 154.



FRANCESCO PISTOLESI

de inquietos: “Excluidos, de la antigua casa que habitábamos, vagamos desde entonces sin rumbo fijo por el desierto de este tiempo sin memoria.”²⁸

Ruiz de Samaniego ha denunciado también ese vacío cuyas consecuencias se ven reflejadas en las obras actuales, marcadas muchas de ellas por la vacuidad, la desidia y falta de contenidos o por estar carentes de articulación: “La entronización de la banalidad y la idiocia ha llegado a unos límites verdaderamente insuperables en los circuitos de arte contemporáneo, en medio de un patetismo hermenéutico sin precedentes que, teñido de un antielitismo paternalista y ridículo, y de un miedo cervel a todo lo que ellos entienden por «metafísico», tiende a confundir el encefalograma plano con el gusto mayoritario y un cierto aire de época. ... ¡Pobre espectador!”²⁹ Concluía.

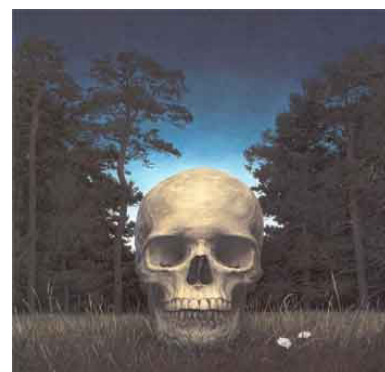
Del Suicidio como una de las Bellas Artes

En el texto titulado “Este tiempo de espectros” Ruiz de Samaniego se veía obligado a asumir el carácter abismal del mundo, y una situación siempre precaria, la del hombre, como falta de ser: “No nos tendremos nunca” si nuestra figura, en definitiva, es la del estupor: la pasividad de una conciencia que cree verlo todo pero no puede nada. Mientras el tiempo de hacer exige, por el contrario, un persistir, un demorarse o permanecer en algo, algo que nunca se sabe de antemano.³⁰ E insistía en un asunto principal: “¿Cómo explorar la representación misma del

²⁸ *Ibid.*

²⁹ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “Vender humo”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 713, 01/10/2005, p. 43.

³⁰ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “Este tiempo de espectros”, en ENWEZOR, Okwui: *Lo desacogedor, escenas fantasmas en la sociedad global*. BIACS 2, Sevilla, 2006, p. 105.

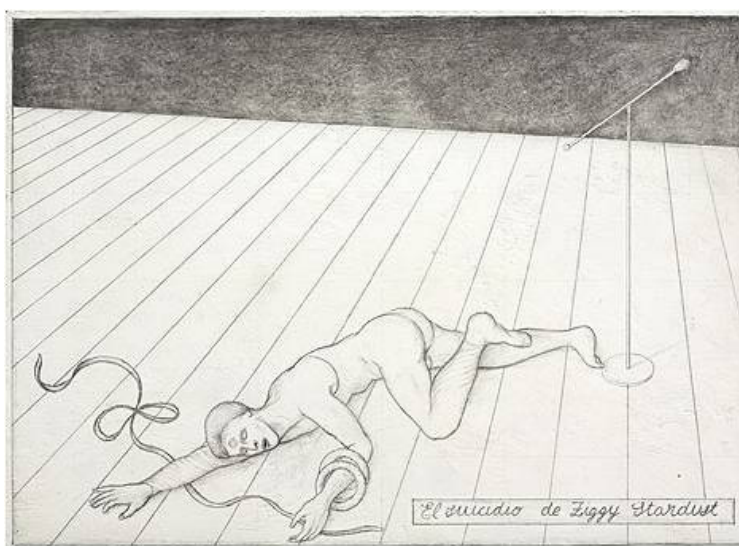


RISUEÑO 2009-10.

VICTOR MIRA,
ANTIHEROES, 1998.FIGURACIONES
97



VICENTE BLANCO, ANIMACIÓN

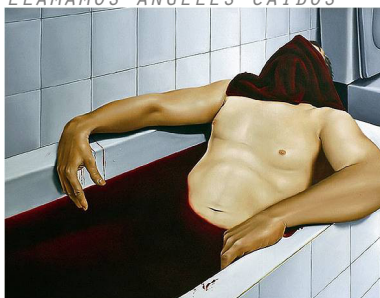


VILLALTA. EL SUICIDIO DE ZIGGY STARDUST



SOFÍA JACK, ANIMACIÓN

KEPA GARRAZA, SERIE Y LOS LLAMAMOS ÁNGELES CAÍDOS



mundo cuando -he ahí nuestro estupor- ya no queda prácticamente mundo para dar sentido a la representación? La palabra aquí es asedio.” El autor se refería así a un modo epocal, el nuestro, caracterizado por “habitar bajo una economía que es la del asedio mismo -espectral, esto es: tan inaprensible o invisible o incorporal, y por tanto difícilmente capturable para el análisis, como recurrente, retornante, impositivo, inminente- que condiciona toda transición de memoria, toda disposición o traducción, cualquier propiedad y herencia.”³¹ Para Ruiz de Samaniego en este tiempo espectral las apariciones no se instalan en el pasado sino en el presente, formando la prueba más cercana a nosotros de un futuro en suspenso. Encuentra el arte contemporáneo, reducido en muchas ocasiones a patéticas confesiones, inmerso en una poética de la autocondescendencia y el literalismo “que no ha hecho más que profundizar la parálisis del estupor y la nostalgia de una presencia tan histérica –e improbable- como supuestamente determinante.” El autor resaltaba “La significancia asimismo, de sus acontecimientos ridículos o precarios; allí donde el sentido se desploma desde la estupidez, la sobredosis del terror o la síncope traumática del miedo.”³² Por su parte Valle señalaba igualmente la problemática situación del arte contemporáneo: “lo que se ha perdido definitivamente con el tiempo, con su desmultiplicación, es su proyecto radical, su capacidad de revulsivo, su misma definición de arte como artefacto a contrapelo, cuyo roce produce las mismas chispas, y es tan instantáneo, como el fuego de artificio.”³³

Ruiz de Samaniego propone para recuperarlo apartar el desencanto y el victimismo y conseguir que los cruces entre imágenes disparen de nuevo todos los resortes del extrañamiento: “Necesitamos más bien, convertir este desierto en la alegría del suceder, restaurar al tiempo el fulgor del vértigo y de lo inaudito. Reinventar lo real. Como quien levanta una ficción fundamental, una ficción suprema, una nueva cartografía por donde circule un imaginario suficientemente poderoso.” Tratar de mantener, al cabo, la promesa.³⁴

Varios autores manifiestan su preocupación por el entusiasmo y por la fuerza de

31 *Ibid.*, p. 106.

32 *Ibid.*

33 VALLE GARAGORRI, A.: “Con vista...”, p. 154.

34 RUIZ DE SAMANIEGO, A.: *Op. cit.*, p. 112.



AZUCENA VIEITES

persuasión de la ilusión, desde la duda lo hacía Miguel Cereceda “si la ilusión persiste, si el entusiasmo pervive en nosotros de alguna manera, tal vez sea posible resucitar todavía esa fe en el porvenir.”³⁵ Cereceda rescataba la noción de sublimidad negativa de la que hablara Lyotard que persiste y sigue siendo poderosa en nuestra cultura: la sublimidad del fracaso. Para el autor “aunque sólo sea negativamente, el entusiasmo todavía persiste entre nosotros, tal vez sea igualmente posible, todavía, tomar este entusiasmo como el índice seguro de que la especie humana se encamina hacia un mejor porvenir, aunque para ello sea necesario inventar otras historias.”³⁶ Para Cereceda ante la persistencia de la pintura, ésta podría entenderse como reducto de verdad, lo único que no sería rechazado por un público desinteresado por el arte contemporáneo, cansado de que el arte como “-afirmaba Mel Ramsden, uno de los miembros más activos de Art and Language- ha pasado de ser una ficción a ser una parodia” y de que se vea reducido a meros productos de ingeniosidades, por lo demás como la cultura general que se difunde dominada por el *Elogio y refutación del ingenio* que analizara José Antonio Marina.

Los artistas intentan realizar sus propuestas en la actual atmósfera de incertidumbre, sus obras transmiten la profunda perturbación -histórica, económica, política y cultural- patente en la sociedad global contemporánea. Aunque el concepto de intervención artística en el ámbito cultural parece cada vez más frágil y anacrónico, tanto por la creciente mercantilización, como por la pérdida de claridad ética en el arte contemporáneo en su conjunto, los artistas buscan fisuras, la mayoría de las obras pueden leerse como una interrogación crítica. No sólo la acción (activismo, intervención, investigación) o los proyectos modulares (arquitectura y prácticas espaciales) o temporales, (cine, video),... numerosas obras de pintura, y dibujo traducen la ansiedad penetrante que domina la producción cultural actual al mismo tiempo que buscan una implicación crítica en la creación artística. En las imágenes que acompañan este capítulo se observa cómo artistas de distintas generaciones muestran una disposición a tratar ciertos asuntos de aislamiento y soledad, de intentar abordar la idea de la muerte y el suicidio.

35 CERECEDA, Miguel: *Problemas del arte contemporáneo, curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Cendeac, Ad hoc, Murcia, 2006.

36 *Ibid.*



AITOR SARAIBA



PEREÑIGUEZ

CHECHU ÁLAVA. LE PONT NEUF





CHARRIS, INFLACIÓN.



SANDRA GAMARRA. VISITA GUIADA. ÓLEO/LIENZO.

Ocio y Mercado

El que la pintura pueda seguir ocupando un lugar determinado colgada en una pared, parece inseparable de que asuma una función servicial, se la acusa de renunciar a cualquier contenido a favor de lo decorativo y comercial, pero habría que tener en cuenta que a estos adjetivos tampoco es ajeno el resto de producción artística actual. Como señalaba Thomas Lawson en "Last Exit: Painting", asegurando no otorgarle credibilidad alguna a todas aquellas manifestaciones de índole escatológica, que advertían sobre la proximidad del final de la pintura: "Gran parte de la actividad que una vez fue considerada como potencialmente subversiva, debido en su mayor parte a que sostuvo la promesa de un arte que se resistía a caer en la comodidad, es ahora tan completamente académico como la pintura o la escultura".³⁷ Si se observa el desarrollo del consumo en las últimas décadas, parece inevitable el rumbo que han tomado los productos culturales "no sólo han sucumbido al destino mercantil de todo lo que cuenta en las sociedades actuales, sino que la proliferación y el polimorfismo de sus usos lo han convertido en una mercancía inevitable y trivial (...) corrompiendo su sentido, confinándola en la tediosa reiteración de lo obvio y privándola de su capacidad creadora."³⁸ En esta idea vienen insistiendo otros autores como José M^a Parreño que entienden que la potencialidad de obra se pierde en la capacidad de comerciar con ella y que han expresado claramente su rechazo hacia un arte que sólo se manifiesta a través de productos artísticos "un producto especializado uno de cuyos rasgos (quizá el único común para artefactos tan heterogéneos) es carecer de utilidad práctica."³⁹ Denunciando el empobrecimiento estético de la vida diaria, ya que "hemos abdicado colectivamente de nuestra sensibilidad y nuestra capacidad creativa, en beneficio

MANU MUNIATEGUI,
INSTALACIÓN



37 LAWSON, T.: "Última salida, la pintura", en WALLIS, Brian: *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

38 VIDAL-BENEYTO, José: "La Dimensión cívica de las artes" [en línea], en *e-valencia.org*, 4/10/2002.

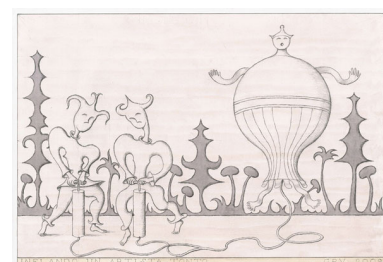
39 PARREÑO, Jose M^a: "Arto de arte", en *Arte y parte*, nº 59, oct.-nov. 2005, p. 50. Véase también *Un arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Cendeac, Murcia, 2006. Y *Arto de arte: escritos de crítica-ficción*, Ed. Utopia Parkway, Madrid, 2005.

CHARRIS, *LOS FERIANTES*, 1996.CHARRIS, *LA ALEGRE DIVORCIADA*, 2005.

de unos sujetos llamados artistas”.⁴⁰ Ante la evidencia de cómo todas las prácticas antiartísticas han terminado, de forma natural, siendo una sección de la historia del arte, Parreño defiende que “sólo una práctica deliberadamente no-artística puede aún conservar su capacidad utópica y residir en el ámbito de los actos de vida y no en el de las representaciones.” Señalando que es el medio de distribución y consumo lo que tergiversa de forma profunda el sentido de las obras de arte al subrayar “su valor de cambio (como inversión y como medio de integración social) sobre su valor de uso.” Para Parreño con el actual significado de lo artístico, las obras de arte pierden integridad en la medida que son aceptadas como tales, sólo entiende el arte posible fuera de las instituciones, despojándolas de su aura de producto cultural: “Yo pediría obras que fueran todo valor de uso y cero valor de cambio. Así podrían liberarse de la lógica económica, que acaba transformando inevitablemente su poder de negación en sucesivas afirmaciones.”⁴¹

El sistema de mercantilización afecta a todo tipo de obras por igual, las ferias y bienales mostrarán sin pudor también obras combativas. Con motivo de estas celebraciones internacionales describía el artista Guillermo Gómez-Peña los criterios por los que se rigen: “En este gran supermercado de la cultura, lo que importa es el *hype* (la imagen publicitaria) del producto, el *branding* (la marca distintiva) de la galería que lo representa, y el patrocinio que puede ser gubernamental o corporativo. Ambos traen cola. En EE.UU., tanto Sauza como Bacardi están patrocinando *arte latino*. ¡Imagínate a los ejecutivos y publicistas del alcohol tomando decisiones estéticas!” decía el artista. En España sucede lo mismo, grandes fundaciones como Coca Cola o Telefónica, crean sus propias colecciones de arte apostando esta última por la fotografía y las nuevas tecnologías (Arte y Vida), las becas proporcionadas por Endesa, etc. Cajas de ahorros que ganan valor al crear centros de arte contemporáneo, solidarios y comprometidos con lo social, el medioambiente...

Y es que el sistema actual parece ser capaz de absorberlo todo, Gómez-Peña dejaba constancia como “De hecho las culturas del margen y las subculturas más

VILLALTA, *INFLANDO UN ARTISTA TONTO*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ s/a: “Guillermo Pérez-Peña. Entre lo global y lo fronterizo”, en *Exit express* nº 25, feb. 2007, p. 5.



CHARRIS, BIENALES, 2005.

veneradas ya son parte del *mainstream*. La nueva cultura global es predadora por naturaleza. Se alimenta de la sangre y las vísceras de las culturas que contagia y luego las construye a su imagen y semejanza. En esta lógica todo puede convertirse en objeto de consumo y en espectáculo; incluso las culturas de oposición más renuentes.(...) En la nueva *delicatessen* global, todo vale y todo se vende.”⁴²

Estas observaciones sirven para comprobar como la permanente asociación de pintura y sumisión al mercado, pierde hoy por hoy, todo sentido. Tal empeño sólo se entiende debido a la herencia del debate que tuvo lugar en España en los años 80 a propósito de la nueva pintura, consecuencia de los nuevos planteamientos artísticos que provenían de un sector de la crítica anglosajona. Así lo explicaba Daniel A. Verdú Schumann en “Crítica y pintura en los años 80”: “Junto a los prejuicios artísticos y los dogmatismos ideológicos, cabe mencionar dos aspectos que sin duda contribuyen a explicar la dureza de la cruzada anti-pictórica. El primero de ellos es, precisamente la supuesta connivencia del mercado con la pintura, uno de los argumentos favoritos de los articulistas de October a la hora de repudiar la joven pintura.”⁴³ Señalando como “tan insostenible era ya entonces la idea romántica del artista que trabajaba al margen -o, peor aún, en contra- de la institución ‘Arte’ (y de sus epígonos culturales, económicas, políticas y sociales), como exagerada resultaba la denominada, no sin cierta sorna, *teoría de la conspiración*, esgrimida en no pocas ocasiones por los críticos de dicha revista.” Si bien el autor entiende que hubo cierto apoyo logístico y publicitario no lo considera suficiente para explicar el éxito de la pintura que se debió en su opinión a que esta “tocó una fibra sensible y encontró un sustrato propicio para su desarrollo”. El que el retorno a la pintura se produjera a finales de los setenta, sería una prueba de su independencia del mercado, ya que fue “antes por tanto de que se pusiera en marcha, ya entrados los ochenta, la maquinaria propagandística y mercantil.” Verdú Schumann consideraba que el *boom* del mercado en los ochenta, (que multiplicaba en cuestión de días los precios de las obras de artistas muy jóvenes), se explicaría antes que por razones artísticas “por razones económicas (la bonanza económica, el auge de la bolsa, la afluencia de dinero negro al mercado artístico, la búsqueda de alta rentabilidad a corto plazo, la entrada de los japoneses en el mercado del arte) y sociales (el esnobismo de los nuevos ricos, la exaltación de la juventud como un valor)” por lo cual probablemente podría haber coincidido con el auge de cualquier otra tendencia. Terminaba el autor insistiendo en que “las diatribas de los críticos de October contra el éxito económico de la pintura, aunque comprensibles en quien mantiene (Buchloh, Kosuth) una concepción ortodoxamente moderna del arte no exenta de resabios románticos (la naturaleza desinteresada de la obra, el artista e intelectual como alguien ajeno a los asuntos mundanos), son inadmisibles, máxime cuando todos ellos admiten como punto de partida de la posmodernidad (incluida su versión <<de resistencia>>) la institucionalización de la vanguardia y el fracaso de su proyecto emancipador.

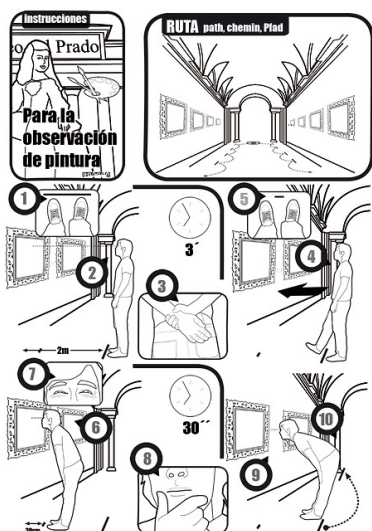
Lo cierto es que una de las preocupaciones del arte actual es intentar resolver estas cuestiones, y que muchos artistas están en esa tarea, tarea que es exigida además por gran parte de la crítica actual.

Por otra parte la respuesta del mercado no es unidireccional, cada nuevo ciclo de vuelta a la pintura desata posiciones en diferentes sentidos. Este último ciclo, coincidente con el 2000, y la apertura de la década, suscita que sea interpretada de

⁴² Ibid.

⁴³ VERDÚ SCHUMANN, D.: *Óp. cit.*, p. 88.

DANIEL MARTÍN CORONA
PRADOBLOG



nuevo como inflexión del predominio explícito del mercado, con acusaciones de supervivencia sólo gracias a su apoyo, lo que garantizaría también una peor calidad artística. La situación es compleja, justifica que mientras los centros de arte más actuales evitan incluir pintura en sus programaciones, los principales museos se interesan en recuperar pintores ninguneados hasta hace poco, o en promocionar arte emergente con jóvenes pintores. La última edición de Arco en 2009 ha sido como una vuelta al pasado, con la mayor cantidad de obras bidimensionales colocada sobre la pared de las últimas ediciones, pintura, dibujo, fotografía, recorables e hibridaciones dominaban en la feria, también en otras como en FeriArte. ¿Confirmaría esto el recurso a valores más *conservadores* inmersos ya en periodo de crisis? ¿Es la fotografía actual de muy baja calidad sólo por haberse convertido en nuevo objetivo para los inversionistas? La pintura parece una víctima más al convertirse en valor de cambio. Sin duda el mercado hace por una parte de balsa salvavidas pero por otra parte realiza desde sus instituciones importantes operaciones de acoso y derribo, como en las últimas ediciones de Arco, que, en las que venían negando de forma sistemática su participación a galerías que o bien defendían abiertamente la pintura y la figuración o las mantenían en sus programaciones; proceso que culminó en la edición de 2008 expulsando a las que ya participaban, como una verdadera declaración de intenciones y marcando un punto que parecía sin retorno. Es evidente que el mercado adopta importantes decisiones que dan preferencia a determinadas propuestas y dirigen los intereses de los coleccionistas. Las decisiones de los grupos de poder que dirigen el mercado, tienen incluso consecuencias más complejas. Con la expulsión, que afectó igualmente a galerías de larga trayectoria, parece que se busque sustituir un trabajo a largo plazo, la defensa desde el profundo conocimiento de carreras artísticas de largo recorrido demostrado, por éxitos a corto plazo, figuras internacionales que aparecen súbitamente, al ser señalados en función de las modas, sin necesidad de precedentes, etc., despreciando el trabajo de una crítica que reconoce y mantiene un seguimiento de estas trayectorias.

En parte, la decisión de Ivo Mesquita comentada más arriba de anteponer la necesidad de un paréntesis de reflexión, pretendía intentar frenar la imposición, proveniente de las dinámicas de mercados e instituciones, de contribuir como sea a este proceso acelerado de incorporación indiscriminada de nuevos nombres y nuevas obras.⁴⁴

La convivencia del arte producido en cada país con el que se impone en el mercado internacional es conflictiva. En España estamos asistiendo a ver como ciertas instituciones de gran presencia en el ámbito nacional, escudados en el miedo a que se prescinda de nuestro país en el mercado internacional, practican *políticas de limpieza* para que no quede la mínima duda de que sus criterios descansan en lo más actual. Generándose a este respecto una preocupación sobre cuál debe ser la influencia y determinación de ese mercado⁴⁵

Las nuevas relaciones del artista con el mercado son más abiertas, “intervienen

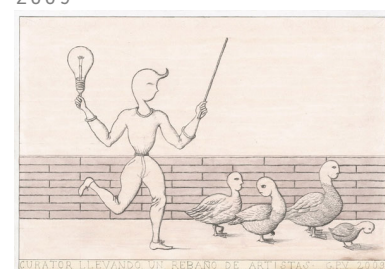
44 MASSAD, Fredy: “Buscar su lugar”, en *Abcd de las Artes y las Letras*, nº 894, 21/03/2009, p. 33.

45 “Es posible que ARCO se plantee la cuestión de si ha de ser competitiva en valores internacionales ya establecidos o bien, sin abandonar ninguna palestra, ha de centrar su acción en aportar un determinado tipo de arte que corresponda más bien al núcleo creador acreditado en dónde actúa. ¿De qué manera ARCO puede ser más representativa de un mercado concreto? Desde luego no aislarse de los valores internacionales pero si concentrar en sus stands la mayor densidad de lo que de original se hace en el país, no de aquellos artistas que siguen las modas de otras tierras y mercados”. PUIG, Arnau: “Para un horizonte en el arte español”, en *Arco*, p. 12.



DIS BERLIN, *EL ENEMIGO DE LA BELLEZA*, 2008.

VILLALTA, *CURATOR LLEVANDO UN REBAÑO DE ARTISTAS*, 2009





SERZO. EL PESO DE LA AMBI-
CIÓN, 2010 GRAFITO

nuevas figuras, como los dealers, los advisers, los art consultants, colecciones convertidas en museos o museos que venden obras, las casas de subastas convertidas también en dealers, etc., éste es el nuevo panorama y debemos adaptarnos y actualizar nuestras relaciones.”⁴⁶ El arte está cada vez más internacionalizado, y se dispone de un exceso de productos artísticos, hay sobreabundancia de artistas, con lo cual, “la superestructura del mundo del arte, la estructura institucional y del mercado, el mundo editorial, etc., están saturados, abarrotados; no son quizás todo lo selectivos que debieran...” observaba Rober Storr para quien esta situación de pluralidad en la que nos encontramos ofrece ventajas derivadas del libre flujo de información, pero también impide centrarse en el arte que realmente importa y evitar así la distracción de obras que son interesantes sólo a medias. De alguna manera, continuaba Storr “todas estas tensiones están llamadas a modificar las viejas corrientes de opinión, profundamente conservadoras y a menudo etnocéntricas en grado sumo, llevándonos al mismo tiempo a asumir que no estamos viviendo un gran renacimiento histórico, sino un periodo de una extraordinaria actividad y en el que parte de esa actividad -sólo parte- tiene validez (...) a pesar de todos los aspectos positivos, las condiciones actuales llevan aparejadas una alta dosis de estrés y gran cantidad de aspectos negativos.”⁴⁷

La necesidad de llamar la atención en esas exposiciones masificadas, ha determinado también que muchos de estos jóvenes artistas apuesten por una producción que impacte, de resultados efectistas. La condición de nómada que se impone a los artistas más internacionales, realizando obras in-situ, acudiendo a ferias y bienales, hace que su producción se acomode a ese forma de trabajo y de exhibición. Los formatos que mejor se adaptan a ese ritmo son principalmente la fotografía y el video, por su facilidad de transporte y sus posibilidades de reproducción. Por estos motivos, no es casual que estos medios hayan inundado estos eventos. Este tipo de artista ya fue descrito por Harald Szeemann con motivo de la Bienal de Venecia de 1999, “... (los jóvenes artistas) no se interesan por un estilo, ni sostienen la noción de una obra continua. Responden a las oportunidades y posibilidades que se les presentan. Van de ciudad en ciudad, de una exhibición a una bienal, de Venecia en junio a Santa Fe en julio. En el medio, piensan en la obra que realizarán...”⁴⁸

La dependencia del mercado no parece entonces ser un problema que afecte exclusivamente a las obras pictóricas. Es más, el carácter expansivo de las bienales, que les empuja a necesitar cada vez mayores espacios, reduce las posibilidades de incluir en ellas a los medios tradicionales. Las instalaciones y, particularmente, las video-instalaciones, son así las obras más adecuadas.

Aún así un sector de la crítica y algunos artistas españoles han tomado la adquisición de pintura en cuanto objeto decorativo, como centro de sus ataques y de su obra.⁴⁹ Su pervivencia les parece ofensiva e indignante. La obra *Cuadro con*

JAVIER ARCE



46 s/a: “Entrevista a 3 galeri[st]as”, en *Mus-A, Revista de Museos de Andalucía*, año VII, 2 nº especial, febrero 2009, p. 36. (Hablamos de arte emergente)

47 URBINA, Sofía: “Entrevista a Robert Storr”, en *Arconoticias*, nº 23, primavera 2002, p. 65.

48 BERNARD, Christian: “Harald Szeemann. Une Biennale Bien Documentée”, en *Art Press*, nº 247, Paris, jun. 1999, p. 23.

49 En un primer intento de abordar la cuestión PSJM realizó cuadros puramente ornamentales y decorativos por encargo, con un diseño industrial adaptable, capaz de satisfacer las distintas necesidades decorativas del moderno hogar burgués. Cereceda viene defendiendo las propuestas de PSJM porque sus prácticas no tienen la ingenuidad de pensar que pueden acabar así con el fetichismo mercantil del arte, -rompiendo con su carácter comercial o mercantil-, si no que intentan romper el fetichismo aurático de la obra, introduciéndola deliberadamente en el circuito más ordinario de la mercancía: el de la producción industrial, la publicidad y la venta comercial.

sofá, sería para Cereceda el resultado de una investigación que llevaría al grupo a resolver finalmente el enigma de la pervivencia de la pintura: “el problema era en realidad el de las paredes que quedaban en blanco encima de los muebles y que, por un cierto horror vacui era necesario cubrir o exorcizar de alguna manera. Particularmente a este respecto, dentro del mobiliario burgués, el sofá era el mueble que dejaba sobre sí un incómodo espacio en blanco que era necesario llenar. Ese espacio era precisamente el que ocupaba la pintura.” Para Cereceda está claro: “Si la pintura no ha muerto todavía, se debe sin duda a la existencia del sofá.” Al autor le parece este “nuevo producto: el cuadro con sofá”, un excelente ataque contra el fetichismo mercantil del arte, pero además una corrosiva crítica de la pintura y de su pervivencia, “metiéndole claramente el dedo en la llaga de su miserable resurrección.”⁵⁰

Por otro lado, si se intenta distinguir la calidad de los artistas, la situación se complica. La información que ofrecen los medios especializados no es todo lo objetiva que se desea: “O bien la información ha entrado en la órbita del mercado y ha salido de la del conocimiento, o bien el conocimiento mismo ha pasado a contemplarse como cualquier otra mercancía, ante el eclecticismo como grado cero de la cultura contemporánea en palabras de Lyotard, ante el desorden, la desjerarquización y organización anárquica que comparten medios de comunicación y mercado”.⁵¹ Medir la calidad en función de la garantía del respaldo que proporcionan las instituciones, es muy difícil cuando nos encontramos con la actual tendencia, impuesta en los últimos años, de que los museos están regidos por coleccionistas privados, a veces vinculados a compañías de reputación cuestionada, y que se comportan más como empresas privadas que como servicio público. Por otro lado se pierden escrúpulos y ante la dificultad de incorporar gran parte de las nuevas obras a colecciones privadas tradicionales, se apunta estratégicamente a ingresar a los museos de arte contemporáneo, ávidos por su parte de incrementar sus colecciones con la producción reciente. Como recordaba recientemente Borja-Villel “El mundo del arte se ha precipitado en una desaceleración rápida, mercado que favorecía el consumo fácil de artistas y tendencias de dudoso mérito, creciendo el arte en función de esos valores.”⁵² Los museos transformados en empresas que deben obtener beneficios se ven obligados a lanzarse a la conquista voraz de audiencias y espacios, y consecuencia lógica de que, como recordaba la galerista Magda Bellotti, “Nos encaminamos a una sociedad del ocio aunque nos pese y esta sociedad va a demandar el consumo de arte.”⁵³



PSJM. CUADRO CON SOFÁ,
INSTALACIÓN

KEPA GARRAZA, ACCIÓN DE
ASALTO AL ARTE N.º 18, BRE-
GENZ, 2010.



50 CERECEDA, Miguel: “Nuevo!! Cuadro con sofá”, en *PSJM, Deluxe* (cat. exp.). Monasterio del Prado, Valladolid, 2002.

51 LOZANO, Irene: “Veinticuatro horas de información: el ruido como ideología”, en *Revista de Occidente*, n.º 323, ene. 2008, pp. 103-113.

52 s.a: “Colecciones: expuestas a la polémica: entrevista con Manuel Borja-Villel, director del MNCARS”, *Exit Express*, n.º 49, feb. 2010, pp. 20-25.

53 s/a: “Entrevista a 3 galeri[st]as...”, p. 43.

SEGUNDA PARTE
EL PRESENTE DE LA PINTURA FIGURATIVA.
ICONOGRAFÍAS Y ESTRATEGIAS

Antecedentes

En torno a los 80



BARCELÓ
PINTOR DAMUNT DEL QUADRE
1982.

Luis Gordillo advertía en la figuración actual elementos de la que tuvo lugar en la década de los sesenta.¹ La crítica de arte y la historiografía vienen quitando valor al desarrollo que tuvo la pintura y la figuración en los años setenta y ochenta en nuestro país. La percepción actual de los defensores de aquellas propuestas es la de perdedores de un conflicto de intereses que se debatió en muchas ocasiones más en lo ideológico que en lo plástico, y que respondía en gran parte a un cambio de poder en las instituciones artísticas. La lectura dominante de este periodo resalta por tanto sus aspectos negativos y minimiza sus logros. Así, si bien los ochenta son descritos como una época en la que tuvieron lugar novedades no sólo a nivel de lenguaje plástico sino de definición conceptual, ideológica; “cambió el arte y lo hizo tanto en lo esencial como en lo contingente”.²; se insiste en los aspectos comerciales del medio, para Guasch la recuperación de la pintura no fue ingenua, se difundió “una pintura, hay que decirlo, con una clara estrategia para reactivar un mercado en crisis, un mercado debilitado por las últimas ofertas conceptuales”.³ En general se le reprocha a este periodo el no haber culminado el proyecto que comunicaba su entusiasmo, la capacidad de promesa.

El panorama descrito por la disciplina en esta década fue totalmente distinto al de los posteriores noventa, -una década entusiasta y pluralista-, que convirtió la inclusión de Barceló en la Documenta-, como advertía Marchán, en un lugar común: el antes y después de Barceló, con el que se abría la fase del “entusiasmo” (1982-86),⁴ en la que el arte español prometía tener una activa participación en el devenir de las corrientes internacionales, dentro de la denominada posmodernidad cálida que se desarrolla en Europa.

La eclosión de la pintura en los 80 (que recordaba a la del informalismo en los años 50, salvando las distancias políticas), alcanzó gran éxito, debido en gran parte, a que simbolizó la “entrada en sociedad” al mundo civilizado, se celebraba la consolidación de la democracia y un proyecto de convivencia ilusionante. Como destacaba Rosa Olivares la pintura dominaba los proyectos expositivos: “Al comienzo, el punto destacado artísticamente era la pintura. No especialmente la pintura, no. Era solamente pintura lo que conformaba el panorama artístico de los 80. *Otras figuraciones* y *26 Pintores/13 Críticos*, dos exposiciones de la Caixa, definían la situación: pintura, pintura, pintura.”⁵ Las ya mencionadas *Mil novecientos ochenta* y *Madrid Distrito Federal*⁶ que sirvieron para analizar la corriente neofigurativa emergente en los setenta, no sólo disolvieron la confrontación entre abstracción y figuración sino que pretendían inaugurar una década combativa en

SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ
1984, LA GULA



1 FERNÁNDEZ-CID, Miguel: “Veo mi obra abierta. El estilo no se ha comido al pintor” [en línea], en *elcultural.es*, 14/06/2007.

2 GUASH, Anna María: *Arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2005, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 MARCHÁN FIZ, Simón: “Los últimos veinte años”, en *Arte en España 1918-1994*. Alianza Editorial, Colección Arte Contemporáneo, Madrid, 1994, p. 49.

5 OLIVARES, Rosa: “Los años 80, una década tumultuosa”, en *Lápiz*, nº 79, 1991, pp. 38-40.

6 Celebradas en Madrid en la Galería Buades, (1979), y en el Museo Municipal, (1980), respectivamente.



CARLOS FRANCO

defensa de la pintura, a través de sus textos programáticos rescataban el oficio libre de conceptualizaciones “Reencontrar el placer, la agresividad de la pintura, su especificidad, al margen de los residuos teóricos de los 70” como resumía Guasch “Atreverse a pintar, éste era el lema más repetido a principios de los años ochenta; vaciar el cuadro de ideología superpuesta y concentrar toda la provocación en la propia obra.”⁷ La tarea de los pintores era ya otra “Ahora se trataba de reafirmarse en el exceso, en el arabesco, y en la voluptuosidad de una mirada que lo abarcaba todo: especialmente la pintura; la historia de la pintura.”⁸

Cómo se ha señalado será este espíritu combativo el que dejó a la pintura como perdedora tras el camino que toma el arte con el paso a los noventa, sus gestos serán vistos cómo tópicos propios de las tardovanguardias,⁹ entendiéndose esas exposiciones inaugurales no cómo anticipo de la década en ciernes, si no como broche de los setenta en lo que atañía a la recuperación de la pintura. La batalla ideológica que tuvo lugar es recogida por Guasch en “La era del entusiasmo”. La distancia permitirá que en 1995, las partes implicadas reflexionaran sobre lo acontecido, como Victoria Combalía Dexeus, desde la defensa de los movimientos conceptuales, en “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”¹⁰ o Juan Manuel Bonet en “Los años pintados.”¹¹ El grueso de todas estos análisis pueden encontrarse en “Crítica y arte en los 80” de Verdú Schuman.¹² Al final siempre queda el temor de que la crítica que busca una posición de poder arrastre consigo a los artistas que defiende, en las actitudes adecuadas pero también en las desafortunadas. La estructuración de la crítica española en ‘bandos’ se va a prolongar en las siguientes décadas, y obliga a pensar como proponía Fdez. Polan-

7 GUASCH, A. M.: *Op. cit.*, p. 12.

8 FDEZ POLANCO, A.: “Otros tiempos para la pintura”, en GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La pintura española. Últimas tendencias del siglo XX*. Carroggio, Barcelona, 2002, p. 53.

9 MARCHAN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 47.

10 COMBALÍA DEXEUS Victoria: “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”, en VV. AA.: *A la Pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Palau de la Virreina, Barcelona, 1995, pp. 25-32.

11 BONET, Juan Manuel: “Los años pintados”, en *Los años pintados. Colección Miguel Marcos* (cat. exp.). Centro Cultural Cajastur, Gijón, 2001, pp. 6-34, (el texto es de 1994).

12 VERDÚ SCHUMAN, D.: *Crítica y pintura...*

NAVARRO BALDEWEG

FIGURACIONES
111



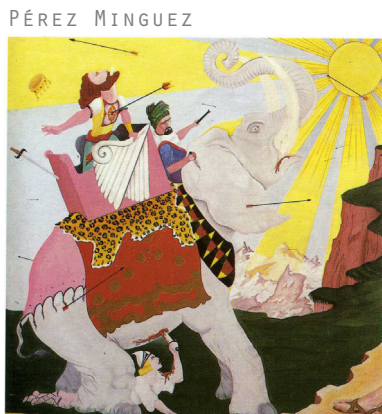
QUEJIDO



JUAN ANTONIO AGUIRRE,
LAS BARCAS 1980.



JOSE MARÍA SICILIA,
LIJADORA OCRE, 1983.



PÉREZ MINGUEZ

co, si “No se habrá acudido en exceso a manifiestos programáticos cuando se ha querido narrar la historia de la pintura reciente, en detrimento del trabajo de los pintores, de la potencia o calidad de las obras”¹³ Preocupación que debería extenderse a los artistas promocionados por la crítica actual.

Como conclusión general los resultados de estos años acabarán describiéndose como opuestos a lo perseguido, decepción frente al entusiasmo,¹⁴ inflado de forma artificial por el mundo artístico que generó expectativas desmesuradas y que concluyó alimentado de espejismos.¹⁵ Operaciones de propaganda gubernamental apoyadas en la pintura, y la banal identificación entre cultura y ocio, dibujaron un fin de fiesta poco gratificante. La pintura de los ochenta continúa despertando hoy sentimientos ambiguos, la reciente celebración del aniversario de la “Movida” recibió encendidas críticas y dejó ver antiguos resentimientos. Quizá como reconocía Verdú Schuman las obras de los ochenta adolecieron de narcisismo, megalomanía, hipertrofia y superficialidad, pero cómo el mismo advertía “resulta difícil no dejarse seducir por la insolencia con que denunciaba la institucionalización de la vanguardia, abogaba por la vuelta a la materialidad del trabajo artístico, adivinaba las ansias sensoriales del público y los coleccionistas e introducía elementos críticos e incluso subversivos en sus obras”¹⁶

La defensa de la autosuficiencia del artista, que se desprende de antiguos magisterios y de líneas progresivas, tuvo como consecuencia que cobraría forma el mito del artista joven, que asentado en fenómenos como Barceló o Sicilia, reforzó el papel de la pintura como medio artístico incuestionable. Las críticas más severas hacía este medio iban asociadas al descrédito de las pretensiones volcadas en este joven colectivo, cuando el papel del artista estaba siendo redefinido desde los años sesenta. La voracidad del mercado por recuperar artistas que revitalizaran la idea de genio, generó serias dudas sobre la credibilidad de la situación, plagada de concursos y de muestras colectivas exclusivamente de arte joven. El crítico Ángel González llegaba a señalar cómo el arte joven se había convertido en sí mismo en un género, como si se tratara del paisaje o el retrato.¹⁷ El retorno a la pintura, al oficio, se había producido “junto a una recuperación del <<yo>> no condicionado, de la libertad individual, de la subjetividad a ultranza, del <<microsujeto individual>> frente al macrosujeto revolucionario.”¹⁸

Los ochenta suponen el final de la atadura de los ismos, de las modas uniformes, desaparece la homogeneidad, se disuelven los discursos artísticos en la ortodoxia de lo original y se impone una condición plural de las artes. Dibujando la idea de retícula que le sirviera a Habermas para explicar lo posmoderno, entrelazando actitudes o estrategias formales dispares en un universo que ha dejado de ser unitario. El afán de novedad se devalúa a favor del eclecticismo, término que definirá el modo de componer las imágenes en este periodo. En ellas se superponen múltiples referencias a modo de <<palimpsesto medieval>> y “Lo importante no es ya el qué se toma del pasado, sino el cómo se reinterpreta.”¹⁹ El artista español de los ochenta tomó finalmente el eclecticismo como actitud o incluso como arma: “Aunque formalmente la pintura española de los ochenta se mueve en el campo

13 FDEZ POLANCO, A.: *Op. cit.*, p. 53.

14 VERDÚ-SCHUMANN, D.: “La constatación del fracaso”, en *op. cit.*, pp. 258-262.

15 GUASCH, A. M.: “La larga sombra del entusiasmo”, en *El arte del siglo XX...*, p. 326.

16 VERDÚ-SCHUMANN, D.: “Epílogo”, en *op. cit.*, p. 291.

17 Cit. en OLIVARES, Rosa: “Una década ...

18 GUASCH, A. M.: *Op. cit.*, p. 12.

19 *Ibid.*, p. 13.

primero de los expresionismos al uso, en el de las maneras calientes y a medida que avanza la década, de nuevo en prácticas relacionadas con el environmental art, con el objectualismo, y con la vuelta no confesada a lo conceptual.”²⁰

Verdú Schuman acudía a Marchán para explicar la ruptura que se produce con los agobiantes moldes formalistas de las anteriores décadas: “Para Marchán, la pintura posmoderna, como el surrealismo, busca el “sabotaje del sentido”, desmontando para ello el esquema saussuriano en beneficio de una cadena siempre cambiante de relaciones. Eso hace que la posmodernidad propugne un *estilo del no estilo*: estocada mortal al concepto supremo de la modernidad, que pintores como Dokoupil o Richter reducen a cenizas. Se trata en definitiva, de una revisión deconstructiva y desmitificadora de los presupuestos de la modernidad triunfante, llevada a cabo a partir de la utilización de recursos provenientes de la modernidad *otra*. De ahí la exaltación del feísmo, del automatismo, de lo instintivo, de la estética de la destrucción y la catástrofe, de la fantasía, de lo sensorial, de la cita, del signo sin referente unívoco, de la fragmentación... Las vanguardias *negativas* proporcionan recursos estilísticos y de construcción del sentido susceptibles de ser utilizados para dar cuenta de la compleja situación actual dando como resultado el eclecticismo característico del panorama artístico posmoderno”²¹ Pero esa ruptura con el pasado no fue tal, ya que, como recuerda Guasch, el arte español de los ochenta se fraguó en la década de los setenta, visión compartida por Valeriano Bozal, Tomas Llorens y Bonet,²² quien situaba los antecedentes de la pintura de los ochenta en las experiencias de la Nueva Figuración Madrileña²³ protagonizadas por cuatro pintores que no «sentían vergüenza al proclamar su condición de tales»: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Minguez y Guillermo Pérez Villalta. El grupo en su sentido más amplio incluía a Alfonso Albacete, Chema Cobo, Luis Gordillo, Herminio Molero, Manolo Quejido, Javier Utray y Juan Antonio Aguirre, pintor y teórico de esta nueva figuración y director de la programación de la mítica sala Amadís. Aguirre ya había detectado una “Nueva Generación” en 1969, de artistas abstractos y neofigurativos que reivindicaban a Gordillo, propugnaban el placer de la pintura y el deseo de liberarse de compromisos ajenos al arte, y que quedó recogida en una publicación bajo el título de *Arte Último*.²⁴ Su propuesta será retomada después por la galería Buades²⁵, (espacio fundamental para la promoción del arte de los años setenta y ochenta en nuestro país), cuando en 1977 se expone *Arte Último*.

El retrato de grupo que Pérez Villalta propusiera en 1975, contrastaba y se oponía al que dio forma a la exposición de la vanguardia española en la Bienal de Venecia, de 1976, fenómeno que desencadenó la polémica reflexión sobre el destino y la identidad de la vanguardia artística española, que ya, parecería cerrada. Delfín

20 *Ibid.*

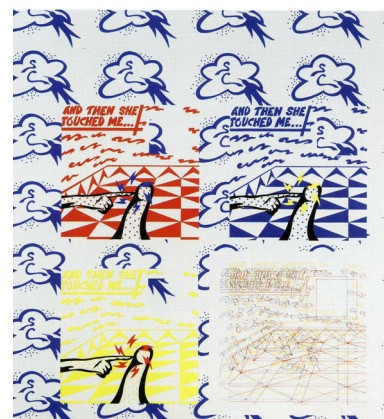
21 VERDÚ-SCHUMANN, D.: “Simon Marchán Fiz; La modernidad, otra”, en *Óp. cit.*, p. 146.

22 GUASCH, A. M.: “El arte español en la era...”, p. 297.

23 VV. AA.: *Los esbozos de Madrid: figuración madrileña de los 70*. MNCARS, Madrid, 2009.

24 AGUIRRE, J. A.: *Arte último*. Julio Cerezo ed., Madrid, 1969. (Con obras de Alexanco, Anzo, Asisns, Barbadillo, Egidio, Galí, García Ramos, Julián Gil, Gordillo, Plaza, Teixidor, Yturralde y Aguirre.) Se diferenciaba de la postura defendida por la figuración crítica que surge en los sesenta con lenguajes cercanos al pop y representada por el Equipo Crónica. En los setenta y en paralelo, habían surgido otras opciones individuales como las de Arroyo, Alberto Corazón o el grupo ZAJ (1964-1972). En el año 2005 la Fundación Antonio Pérez editará una edición facsimilar de esta publicación, acompañada de un segundo volumen “Comentarios a *Arte último*...” con textos del propio Aguirre, Bonet y Alfonso de la Torre en los que revisan las implicaciones de aquella propuesta.

25 El Museo Patio Herreriano recibió sus fondos que se mostraron en el 2008.

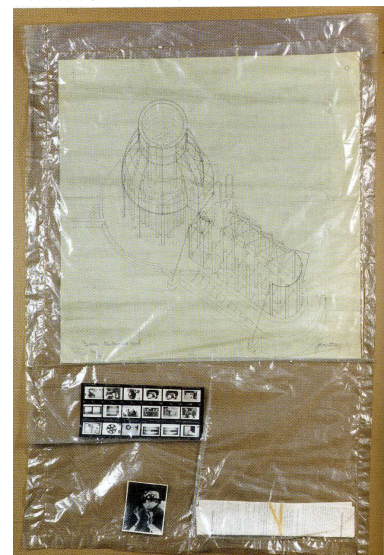


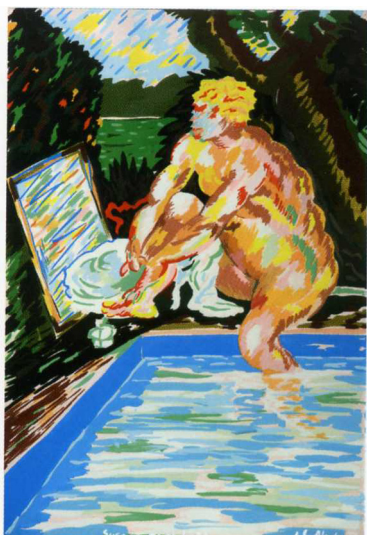
HERMINIO MOLERO



PÉREZ-MINGUEZ, LA DUDA OFENDE, 1972.

UTRAY, 1977, PANTEÓN FANTAMARCELIANO





JAIME ALEJO

NAVARRO BALDEWEG,
INSTALACIÓN, 1976.



Rodríguez señalaba como el retrato de Villalta, pintado, “no es un mapa, es el frontispicio de tendencia de un lugar que no existe y que, sin embargo, muchos querían reconocer y pintar”²⁶, ese retrato les permitiría “Reconocerse en *Región*, pintar lo familiar, lo *local*, parece presentarse (...) como un antídoto frente al vacío, como ‘algo que atraviesa’ el mundo conocido y es necesario atraparlo, pintarlo, narrarlo con figuras, antes de su definitiva desaparición. El espacio que ese retrato anticipa es un espacio a la vez conceptual y pictórico, literario y teatral (...)” Advirtiendo Rodríguez de cómo ambos retratos, en su afán por abrir la actividad artística de los años posteriores, podían ser interpretados desde una sutil desconfianza.²⁷

Esta línea figurativa que se desarrolla en los setenta, “ajenos a la historia”²⁸ compartió escenario con dos tendencias. Por un lado la Nueva Abstracción, que revisaba la pintura de campos de color y el expresionismo abstracto norteamericanos o los Supports-Surfaces franceses, donde José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Xavier Grau y Javier Rubio defendían la pintura-pintura. Por otro lado las nuevas propuestas inscritas en el amplio campo del arte conceptual, representada por Nacho Criado, Francesc Torres o artistas como Ferrán García Sevilla y Alberto Corazón que también transitarán la figuración. Tendencias que dibujan el panorama artístico español variado y rico²⁹, espacio en el que Alonso Molina señalaba como quizá fueron las opciones figurativas, y en concreto aquel grupo de jovencísimos pintores lo que, en perspectiva, “se percibe ahora como uno de los momentos más novedosos e independientes de cuantos afloraron entre todas aquellas hornadas de creadores”³⁰ Un escenario cargado de complejidad, no sólo por los cambios políticos, sino porque describió “los más inesperados reflujos interpersonales, intergeneracionales e interestilísticos- los cuales actuaron como nunca en nuestra historia cultural reciente-.”³¹ En esos singulares reflujos e interrelaciones, hay que situar la figura de Luis Gordillo, quien en su reciente antológica explicaba como necesitó incluir obras de los setenta en la exposición y no centrarla sólo en los cuadros de los años 90 y posteriores, ya que se activaba el conjunto, al encontrar elementos de los setenta en la nueva figuración del siglo XXI.³² Su obra en constante progreso y cambio, ya instauraba un dialogo constante entre el antes y el después como señalaba Marchán y permite describir a este artista como eje vertebrador, permeabilizador, al facilitar una lectura no lineal y estanca del arte, como proponía Marchan en “Un corte cronológico permeable”³³, el abandono de una concepción lineal de la historia del arte “que permite dar cuenta de las discontinuidades, asincronías y sobre todo de la trayectoria específica de las generaciones anteriores con sus obras más recientes.”³⁴ Gordillo destacó como figura reconocida de mediación por los artistas más jóvenes durante los años setenta, como en el mencionado grupo de los neofigurativos Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, pero también en

26 RODRIGUEZ RUIZ, Delfín: “Sobre una sutil desconfianza”, en VV. AA.: *A la Pintura, Pintores españoles de los años ...*, p. 20.

27 *Ibid.*, p. 21

28 LLEDÓ, Emilio: “Torre de Babel”. Cit. en RODRIGUEZ RUIZ, Delfín: *Óp. cit.*, p. 17.

29 Véase sobre la década de los setenta MARCHÁN FIZ, Simón: “El color de los setenta”, en VV. AA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Visor, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 81-91. ; CALVO SERRALLER, Francisco: *España Medio siglo de arte de vanguardia : 1939-1985*. Fundación Santillana; Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

30 ALONSO MOLINA, Ó: “Nuevas generaciones 1975-2000”, en *Pintura española ...* p. 157.

31 *Ibid.*, p. 158.

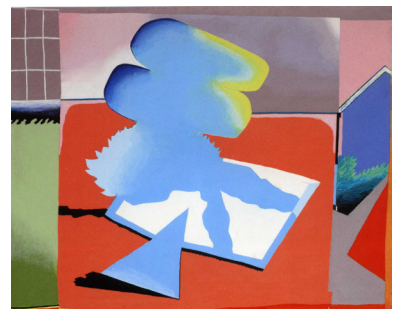
32 FERNÁNDEZ-CID, M.: “Veo mi obra abierta...”

33 MARCHAN FIZ, Simón: “*Los últimos veinte ...*”

34 *Ibid.*,



CARLOS FRANCO



LUIS GORDILLO

las posteriores como en el pintor Jaime Aledo.³⁵ Para Aurora Fernández Polanco lo que justifica que la obra de este artista fuera ejemplo “se debió sobre todo a la actitud de perseguir una pintura de síntesis más que de ruptura.”³⁶ Señalaba Marchán como *Grupo de personas en un atrio* (1976) de Perez Villalta, alegoría sobre la escena figurativa del momento, extendería un cierto ‘gordillismo’, “asumido menos como una dependencia formal que en cuanto sintonía de sensibilidades y actitudes artísticas enfrentadas a las de la década anterior en nuestro contexto interno”.³⁷ Su estética se convirtió en tendencia, haciéndose especialmente visible en extintos premios de pintura como el L’Oreal. Marchan explicaba la marginación de este artista hasta mediados de los setenta por no practicar la subversión hegemónica, de sus lenguajes, destacando el inevitable interés que suscita después por la seducción de su neofiguración irónica y sarcástica, colorística y desinhibida. Como señalaba Marchan “ha manipulado y transfigurado los materiales de los “Mass-media” con una ductilidad y desenvoltura inéditas entre nosotros” y ha sido receptivo a estímulos muy distintos incluidos los “conceptuales”.³⁸ De la misma forma la crítica ha señalado el interés de la pintura decidida, mordaz y desenfadada que realizaban estos pintores recordando a Hockney, Kitaj, Dine, Ruscha, Jim Nutt o Alex Katz, supuso un escenario “por completo inédito dentro de nuestras fronteras, donde todo acceso al *Pop-art* hasta la fecha se había dado imbricado siempre con un fuerte compromiso político y social (Arroyo, los Crónica, el Equipo Realidad...). Sin embargo, serán las ramas menos transitadas -las menos «evidentes» también- del Pop las que alcanzarán mayor calado”³⁹. La reivindicación compartida de pintores del disfrute del color y la concisión del dibujo, como Matisse, Bonnard, Vallotton, no evita que eligieran también a Duchamp, figura clave para entender el peculiar posicionamiento estético de muchos de ellos, “incómodos, refractarios a los encasillamientos más inmediatos, introduce un elemento decisivo en la casi inaprehensible estética compartida por todos: cierto culturalismo, algo así como una lectura oblicua y perversa de la vanguardia mediante la cual se la fuerza a un diálogo inédito con la tradición premoderna, los clásicos incluso. Entendida como manifestación de un esfuerzo conceptual

35 GONZÁLEZ DE ALEDO CODINA, Jaime: *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, Tesis doctoral. UCM, Madrid, 1987.

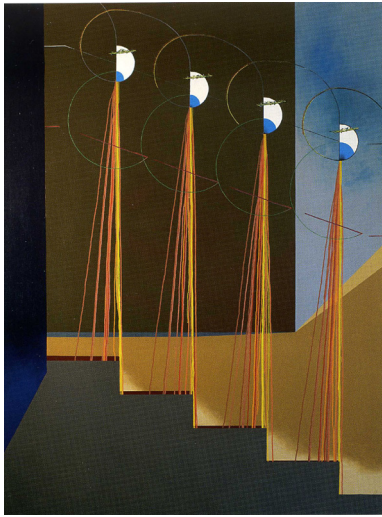
36 FERNÁNDEZ POLANCO, A.: *Op. cit.*

37 MARCHAN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 46.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*





ALCOLEA



CARLOS FRANCO



HERMINIO MOLERO



JUAN NAVARRO BALDEWEG,
EL FUMADOR, 1984

FERRÁN GARCÍA SEVILLA
TOP 1, 1986



-cosa *mentale*- al que se suma el inestimable corte de estratos más profundos de la historia del arte"⁴⁰ Señalando el autor como estos artistas, Carlos Alcolea o Guillermo Pérez Villalta, "se anticipaban con toda lucidez y absoluta independencia a muchos de los presupuestos de, las más tardías *Nuova Maniera Italiana* y la *Pittura Colta*, o los *Anacronisti e Hipermanieristi* italianos, o, en ese mismo país, la posterior y exitosa *Transvanguardia* auspiciada por Achille Bonito Oliva."⁴¹

Este grupo de artistas destaca por la voluntad de establecer caminos personales, evitando inscribirse en clasificaciones o tendencias, iniciando trayectorias que continúan en la actualidad con gran solidez. Para Guasch "supusieron un reencontro con la figuración entendida como un proceso creativo personal como una visión aditiva de lo real y no como una elección sustractiva que se aviene a los más diversos esquemas pictóricos, desde los matéricos a los gestuales, desde los realistas a los abstractos."⁴² Así Marchan definía como figuración recreada en una lateralidad manierista la de Chema Cobo, versátil y desmitificadora respecto a ciertos tópicos vanguardistas la de Quejido,⁴³ que suele señalarse junto con Albacete y sus incursiones en la abstracción como posiciones diferenciadas. También en los márgenes se sitúa a Navarro Baldeweg y a Campano quienes junto a J. A. Aguirre y Quejido remitían a una autoconciencia ampliada de la modernidad. Resaltaba Marchan dos rasgos en todos ellos: la continuidad ideal con las tradiciones modernas que se tamizaba a través de filtros y veladuras de la visión artística moderna; y la tensión que se advertía entre el arrebató y el orden, la fluidez y el equilibrio, tras la cual planean las sombras clásicas. Salvo el desaparecido Alcolea, todos estos artistas continuaron trabajando en los ochenta, pero se produjo como se ha señalado un relevo generacional, por el cual jóvenes artistas que enlazan con el nuevo expresionismo internacional de las propuestas centroeuropeas son mejor

40 ALONSO MOLINA, Ó: *Op. cit.* p. 158.

41 *Ibid.*

42 GUASCH, A. M.: *Op. cit.*, p. 13.

43 MARCHAN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 46



VILLALTA, SANSÓN Y DALILA O EL TRIUNFO DE VENECIA, 1981



CHEMA COBO, HOMBRE QUE SE ASOMA A TRAVÉS DEL CUADRO AL PAISAJE, 1980.

promocionados desde instancias oficiales generando un nuevo modelo de artista encarnado en Barceló. Los primeros años de la década estuvieron dominados por esta figuración neoexpresionista de este artista y de Frederic Amat, García Sevilla, Sicilia que proponían el eclecticismo, la memoria cultural y el nomadismo como valores. Fue la consolidación de una síntesis entre la figuración y la abstracción ya ensayada unos años antes por Navarro Baldeweg (en su serie Lunas), Sicilia o Campano. En la misma línea trabajaron Victor Mira o Lluís Claramunt. La obra de Barceló, García Sevilla y Sicilia sería bienvenida para Kevin Power, que se convirtió en su principal defensor, como un renovador punto de partida para las nuevas generaciones.⁴⁴ Estos artistas se convertirían en modelos a seguir también en el “agrisamiento” que se produjo en las obras tras la euforia colorista de 1982 y que fuera advertido por Bonet.⁴⁵ El expresionismo de factura cargada y densa, de libertad gestual, sería descrito como un síndrome “el neoexpresionismo era el síndrome dominante”⁴⁶ irá enfriándose y adquiriendo equilibrio y sosiego, en la mayoría de estos artistas. Se produce progresivamente “un proceso de enfriamiento de objetualización. Las maneras típicamente expresionistas de principios de década, en sintonía con la transvanguardia o el neoexpresionismo alemán, han perdido progresivamente la carga expresionista en aras, en unos casos, de una figuración más emblemática y simbólica y en otros, de una figuración de carácter más decorativista y ornamental.”⁴⁷

Galerías madrileñas como Edurne darían a conocer otro grupo de artistas que se consideraron como continuidad de la línea figurativa madrileña Bola Barrionuevo, Carlós Durán, Carlos Fornas Bada y Sigfrido Martín Begué. Como recordaba recientemente Alonso Molina: “Asombrosamente breve resulta en perspectiva la estela de aquella ya lejana Nueva Figuración Madrileña, la cual apenas contó con epígonos destacables, aún cuando sus ácidos planteamientos pudieran tener hoy



VICTOR MIRA, HOMBRE Y ARBOL, 1981, SERIE PINTURAS DE REVELACIÓN.

MANOLO QUEJIDO
EL POZO, 1980



44 Cit. en GUASCH, A. M.: *Op. cit.*

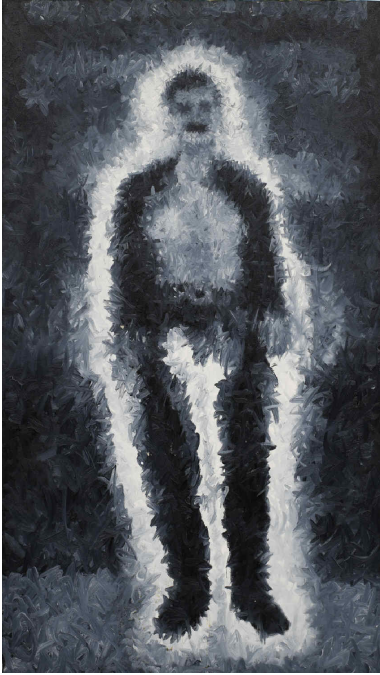
45 BONET, J.M.: “El color de los ochenta”, en VVAA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Fundación Argentaria y Visor, 1998, pp. 93-102.

46 BREA, Jose Luis: “Las ceremonias vacías”, conversación con Pedro G. Romero en, *Antes y Después del Entusiasmo / Before and After the Enthusiasm* (cat. exp.). KUNSTRAI (Feria Internacional de Arte), Amsterdam (Holanda), 1989, pp. 94-95.

47 GUASCH, A. M.: *Op. cit.*, p. 14.



PATRICIA GADEA, 1985



PEDRO G. ROMERO, 1989

SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ,
SIMULADOR, 1985.



ALEDO, TEMA HEROÍCO, 1983.

vigencia inesperada, gracias al retornar de toda esa pintura de escenas e historias «oblicuas» que empieza hoy a reivindicarse. En su tesis doctoral, Jaime Aledo quiso encontrarlos en nombres como Martín Begué, Forns Badá y el suyo propio, inscritos en el cruento post-pop amasado en los 80 por Gadea, Dimas o el primer Ugalde. Luego, habría que rastrear duro entre las últimas promociones para encontrar continuidades con algo de legitimidad. Por ejemplo, aquella época inicial desconocida de Chema Peralta⁴⁸, tan alcoleica; la pasión carlosfranquista de Alecs Navío, o la constante reivindicación que de la poética lleva a cabo Pepe Valencia (Madrid, 1975) desde sus comienzos.”⁴⁹

La figuración acontecía también en obras de lenguajes minoritarios como el simbolismo críptico de Zush que le permite mostrar la vuelta de lo reprimido, o lecturas más accesibles como las nuevas mitologías de M. Gómez, o las mitologías individuales de Nagel. Con propuestas cercanas a la figuración trabajaba también la artista Carmen Calvo -desarrollando un mundo personal a través del fetiche y una idea surreal de los objetos-, y un grupo de jóvenes andaluces conocido como *Grupo de Sevilla*, que a comienzos de los ochenta, reivindicaron la pintura como un terreno al que el arte no podía renunciar. Este grupo estuvo formado por Rafael Agredano Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Curro González, Guillermo Paneque, Pepe Espaliu, Patricio Cabrera, Ricardo Cadenas, Antonio Sosa y Abraham Lacalle, artistas bien conocidos en el arte español actual que iniciaron su andadura desde la revista *Figura*, propuesta mítica de final del pasado siglo, que resultó indispensable para la apertura del panorama español de las artes plásticas. Jóvenes galerías como La Máquina Española (Sevilla) y Fúcares (Almagro y Madrid), dieron a conocer también la obra de estos artistas que tuvo pronto acogida

48 Una muestra de estas últimas series pudo verse en *Chema Peralta, Pinturas*. Galería Utopia Parkway, Madrid, 1995. No se editó catálogo.

49 ALONSO MOLINA, Óscar: “Bon Appetit”, en *ABCD las artes y las ...*, nº 723, 10/12/05, p. 46.



CHEMA PERALTA, 1993

en la galería Temple de Valencia, precursora de la actual Galería Tomás March.

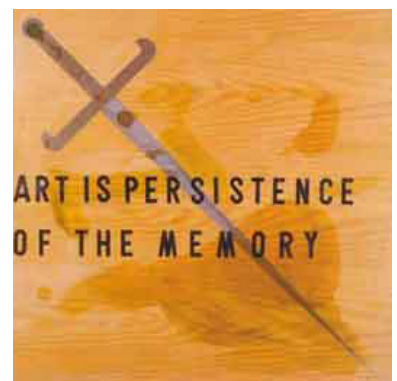
Desde otras posiciones artistas como Antón Lamazares, o Menchu Lamas realizaron incursiones en la figuración desde Atlántica, escuela regional que reivindicaba cierto *genius loci*, pero se irán transformando en abstracciones concentradas en el gesto y el símbolo que permiten mejor referirse a sus intereses como lo primitivo, lo salvaje y popular. Lamazares optaría finalmente a soluciones más minimalistas y parcas, manteniéndose una figuración más diáfana en las esculturas de F. Leiro. La síntesis entre figuración y abstracción que realizaron muchos de estos artistas en los 80, generó un terreno de ambigüedad interpretativa, que permitió que en la misma obra se intercambiaban imagen y signo, figura y grafía o fondo y forma. Bonet señalaría como era en las obras en las que la abstracción adquiría tensión figurativa dónde se encontraban las mejores propuestas de este colectivo.⁵⁰ En este espacio ambivalente se encontraban también las obras neoexpresionistas que adquieren tonos más líricos, las de Broto que giran en torno a la ambigüedad de la figura, los fondos inestables de Sicilia, o la densidad de Grau. Alejándose ya de la figuración el lirismo pictoricista de Lacomba, o Xesús Vázquez que se se aproximaban a las propuestas abstractas de Juan Usle.

Como señalaba M. Replinger en *Imágenes Yuxtapuestas*⁵¹, muchas obras de los años 80 y posteriores 90 evidenciaban la tensión entre abstracción y figuración, que impedía establecer fronteras delimitadas entre ambas, ya que parecían rechazar las categorías estéticas absolutas que pintura y escultura tenían asignadas desde las vanguardias, optando para el final de siglo por unos márgenes más fluidos y contaminados. “Confluencia de dos tendencias que se presentaban como el anverso y reverso de una trama tejida con los mismos hilos”⁵² Gordillo, Navarro Baldeweg o Campano, acudían a términos como *estrato* o *amontonamiento* para

50 Cit. en FDEZ POLANCO, A.: *Op. cit.*, p. 54.

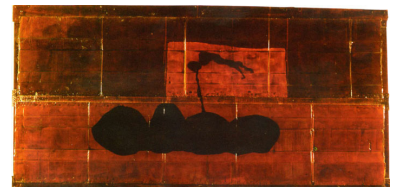
51 REPLINGER, Mercedes: “Imágenes Yuxtapuestas”, en *Imágenes yuxtapuestas: diálogo entre la abstracción y la figuración en la Colección Argenteria* (cat. exp.). Museo Municipal de Málaga, Fundación Argenteria D.L., Madrid, 1999, pp. 15-62.

52 *Ibid.*, p. 15


JAUME PLENSA, *s/t*, 1987, MIXTA/PAPEL


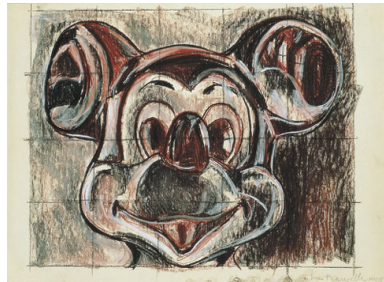
AGREDANO.


GUILLERMO PANEQUE, *THE REPRESENTATIVES REPRESENTED Nº 1*, 1989, MIXTA/ LIENZO.

ANTÓN LLAMAZARES, *AZEV*, 1986




MIGUEL ÁNGEL CAMPANO,
NATURE PAYSAGE, 1988.

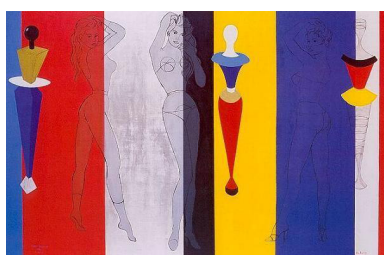


LUIS FRANGELA, S/T 1985



DIS BERLIN, AEROPUERTO,
1988.

DIS BERLIN, TRES GRACIAS
PARA DIEGO, 1986-87.



poder referirse a la superación de esa vieja dicotomía heredada entre abstracción y figuración que sólo generaba inmovilidad y parálisis.

Este rechazo a cualquier referencia exterior a la especificidad de los propios lenguajes artísticos, se convirtió en un callejón sin salida para muchos de estos artistas que a finales de los setenta se encontraron como señala Replinger “en una carrera vertiginosa *más allá de la imagen*”. Insistiendo en como la aparición de nuevos lenguajes no tenía que ver tanto con el renacer del eclecticismo, sino con lo que explicaba Serraller para el similar proceso que había sufrido la escultura “con el renacer de lo irreparable de la sombra artística, que se dramatiza -se ilumina o revela- individualmente”.⁵³ Revitalizar estas disciplinas mediante una imagen ambigua pretendía superar entonces “la autentica dicotomía que, desde el siglo XVIII, recorre y domina la práctica artística, entre forma y contenido; dicotomía acentuada con los formalismos de las vanguardias de la modernidad”.⁵⁴ Optar por la mezcla de lenguajes y géneros, lejos de enfrentarse a la idea de pureza o defender el todo vale, buscaba reintegrar el contenido en la obra e investigar los límites de la representación en el contexto de la modernidad. Para Replinger la voluntad de estos artistas de afirmarse contra los modelos de los cuales parten, y la lucha contra el fin de la propia práctica artística, es lo que hace totalmente peculiar esta relación con respecto a otros momentos de la historia del arte del siglo XX.

Los sorprendentes giros que se producen en la obra de Campaño y Broto en las idas y venidas hacia la figuración mencionadas, no eran los únicos, Simón Marchan llamaba la atención sobre estos desplazamientos que se apreciaban en artistas de generaciones anteriores o en otros de las más próximas como la deriva social de Cobo, o sobre todo las distintas vías de investigación abiertas por Pérez Villalta, “Algo que en Dis Berlin o en X. Vazquez se asumía desde un nomadismo más consciente, de la misma manera que Herminio Molero exacerbaba los estereotipos de la mitomanía popular más recatados en los setenta.”⁵⁵

El cambio más significativo se produce en la mitad de la década, con el relevo que toma la escultura que asume un papel de disciplina preponderante al acoger en su discurso los interés por lo neococeptual y los nuevos comportamientos que demuestran los artistas más jóvenes, y por lo tanto contar con la atención de la crítica y de los espacios expositivos. Como consecuencia, en los últimos años, “la pintura se expandía de forma más que experimental por todos los medios y soportes que se podían utilizar. El objeto y la herencia de un ready made en continua evolución los que protagonizaban el desarrollo físico de una pintura que buscaba como prolongar su influencia y como sobrevivir a costa incluso de perder su esencia. Antes de que el vídeo, la instalación, el dibujo y el dirty art ofrecieran sus planteamientos fundacionales.”⁵⁶ Guasch señalaba también como sólo en la segunda mitad de la década, “que ya se puede llamar de desengaño y coincidiendo también con una consolidación de ciertos <<neos>>, (neominimalismo, neoconceptualismo), la práctica artística rompió con los recuperados esquemas de la tradición -cuadro de caballete, escultura sobre pedestal- e incluso con las técnicas heredadas -óleo, acrílico, derivados de la pintura matérica- para convertirse en un mundo híbrido... <<cuadro-objeto>> que cierra la década.”

En “los ochenta: modo de empleo” Africa Vidal recorría los aspectos sociales y

53 Cit en REPLINGER, M.: *Op. cit.*, p. 16.

54 *Ibid.*

55 MARCHAN FIZ, S.: “Los últimos veinte años...”

56 OLIVARES, Rosa: *Op. cit.*, p. 17.



GORDILLO, *EN FORMA DE FÁBULA*, 1988.



GORDILLO,
SERIGRAFÍA, 1983



GORDILLO, *MOUSE-PAISAJE-GLOBO*, 1985.

culturales más relevantes que caracterizaron esta década. “Consumo, hipermanierismo, repetición, imitación, copia, no-origen, anti-teleología, disolución del yo, ecos y referencias lúdicas, intransitividad,⁵⁷ (...) La fragmentación, el caos, la inarmonía, el exceso, la simulación, el triunfo de las apariencias, la levedad,⁵⁸ (...) el neotribalismo, la duplicidad de la máscara carnavalesca.”⁵⁹ Señalaba Vidal como “El arte se convirtió, como dijo Foucault de la filosofía, en una ontología de la actualidad (...) El arte fue un modelo sinfónico, heterogéneo, fragmentado, abierto.”⁶⁰ (...) EL arte se tornaba luz metálica, perfume salvaje, paisaje descarnado que reflejaba una situación abrupta donde lo esencial sucedía en otro lugar, entre lo real y lo imaginario, bajo el escondrijo de un temible enigma que se atrevió a franquear el cuerpo mítico de la tradición.”⁶¹

Según Francisco Jarauta, para quién “la verdad de lo nuestro es que ningún proyecto puede ser absoluto,” sería ese “universo frío, *cool*, caracterizado no sólo por la pérdida de lo real, sino también por esa proximidad e instantaneidad absoluta de las cosas, el que se configura como nuevo territorio.”⁶²

57 VIDAL, África: “Los ochenta: Modo de empleo”, en *El sueño imperativo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991, p. 89.

58 *Ibid.*, p. 97

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

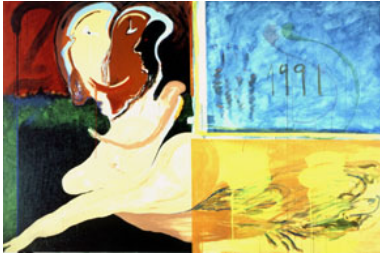
61 *Ibid.*

62 JARAUTA, Francisco: “Memoria cifrada de los 80 ...”, p. 9

FRANCESC TORRES, *IMITATE YOUR ENEMY*, 1983,
TINTA CHINA, GRAFITO Y
PINTURA EN SPRAY.



FIGURACIONES
121



CARLOS ALCOLEA,
EL CHIVATO, 1991



AGUIRRE, 1991.

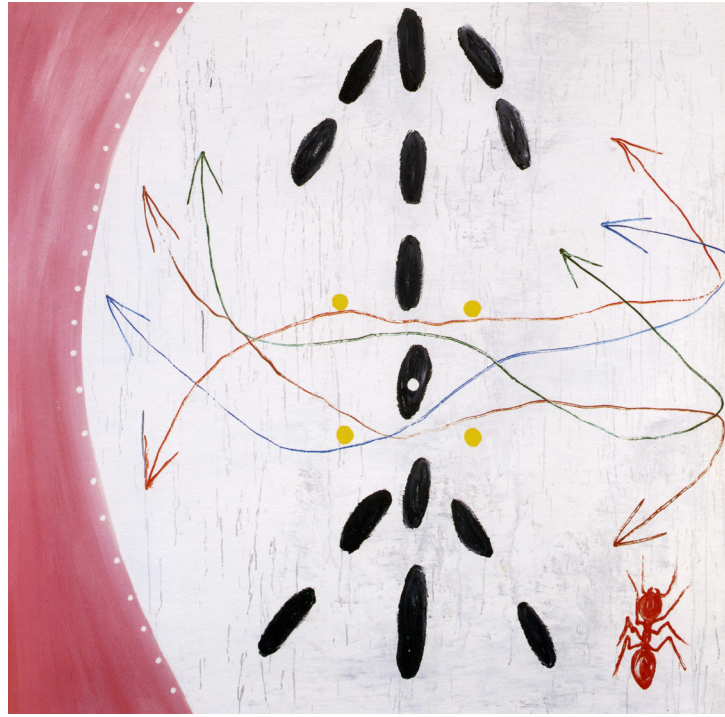


TAPIES, CADIRA, 1992.
MIXTA



EDUARDO ARROYO
3 OCTUBRE 1990, 1990

ANTÓN PATIÑO, ÍCARO 1990-
2005.



GARCÍA SEVILLA

La Figuración en el Cambio de Siglo Los Noventa

Tras la euforia pictoricista de estos años, la década de los 90 suele describirse como una época en la que la pintura sólo existe como reducto plástico de un país tradicionalmente pictórico, representado por nombres como Arroyo, Gordillo..., y en el que serán pocos los jóvenes que defiendan una disciplina, “para muchos periclitada”¹ y abocada a desaparecer. Castro Flórez señalaba como el fin de la pintura que prometían los 70 y que se correspondía más con análisis teóricos sin un correlato efectivo en la realidad, tomó cuerpo en los 90, desapareciendo la pintura prácticamente de la Documenta y otros acontecimientos de ese tipo, lo que supuso la máxima crisis para la pintura: “Resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal.”² Acudía Fernando Castro a Baudrillard (en “Ilusión y desilusión estética”) para exponer la situación de la pintura en un momento, en el que parecía “como si la pintura se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real.”³

1 COMBALÍA DEXEUX, Victoria: “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”, en *A la Pintura Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Palau de la Virreina, Barcelona, 1995, p. 25.

2 CASTRO FLÓREZ Fernando: “Notas descosidas sobre el...”, p. 36.

3 *Ibid.*

En 1992 Kevin Power era capaz de definir los rasgos de la recién empezada década: “El arte de los noventa (...) está seriamente interesado por los problemas teóricos, entre los que se incluyen las definiciones de la subjetividad del yo (...) Ofrece una imaginativa propuesta con respecto al modo en que la conciencia se enfrenta a la experiencia y la filtra. Utiliza modelos de otras disciplinas, como la cibernética o la neurología. Pone en tela de juicio el papel de la cultura y su propia retórica de la visibilidad. Observa la historiografía, la historia como un relato de ficción. Se opone, sin moralizar, a una sociedad profundamente hedonista, de regreso al barato consumo de las sensaciones inmediatas. Podemos observar claramente la variada integración de otras culturas en la nuestra (...) El énfasis de la modernidad en la invención de lenguajes individuales (...) ha derivado hacia un interés por el lenguaje mismo (...) El cambio consiste en pasar de considerar al individuo como centro al reconocimiento de que somos elementos contruidos y constructores”.⁴ Cómo advierte Armando Montesinos si podían adelantarse en una fecha tan temprana y con tanta nitidez, las problemáticas que iban a definir los intereses creativos del futuro inmediato, “podríamos acordar que o bien las cosas habían cambiado muy rápidamente en apenas dos o tres temporadas, o que había unos claros discursos programáticos preparados para ser desarrollados.”⁵ Efectivamente, desde mediados de los ochenta voces críticas con la deriva del arte hacia la cultura de masas, venían señalando la existencia de “zonas de sombra”, espacios creativos interesantes que para Brea permanecían ocultos a la autoconciencia de la época, “inexploradas para una mirada de la industria artística local que cada día se vuelve más estrecha, más desilusionada y escéptica, más conservadora.”⁶

Aunque exposiciones como “España 87: dinámicas e interrogaciones”⁷ dejaban ver un enfriamiento del vitalismo gestual anterior, y quedaba patente la pérdida de intensidad de las propuestas pictóricas, será la propuesta comisariada por José Luis Brea “Antes y después del entusiasmo (1972-1992)”⁸, proclamada como el inicio de una nueva situación, la que desplazaría a la pintura, advirtiendo un cambio de sensibilidad en los lenguajes artísticos, descrita por los “nuevos comportamientos” que aventuraban la hegemonía de nuevas estrategias relacionadas con lo conceptual, y que lograron además, una gran difusión en ferias y certámenes como la Documenta de Kassel, estandarte de la modernidad, o el Apertutto con que la Bienal de Venecia finalizaba el siglo, (1999). La propuesta de Brea se marca como inicio de una nueva época, ya que cuestionaba la pretendida historia oficial reciente del arte en España y ofrecía una lectura distinta tanto del pasado como de la actualidad del momento. Montesinos destacaría como “Esa “voluntad programática, arriba indicada, (que en sus momentos mejores se entrelaza con los discursos y las necesidades de los artistas, y en los menos acertados pretende dirigir o determinar la tarea de éstos), es el principal rasgo definitorio del trabajo

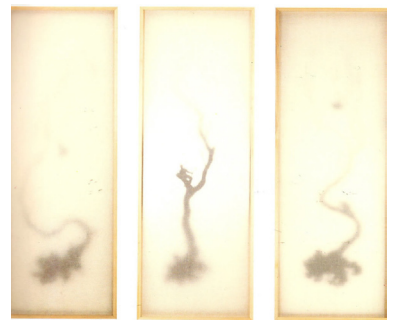
4 POWER, Kevin: “La ligereza de los ochenta”, en *Revista de Occidente*, n.º 129, febrero 1992, pp. 107-108.

5 MONTESINOS, Armando: “Del arte a las ‘prácticas artísticas’”, en *Identidades críticas* (cat. exp.). Fundación Provincial de Artes Plásticas ‘Rafael Botí’, Córdoba, 2005, pp. 20-27.

6 BREA, José Luis: “El arte español de los años 90: Zonas de sombra”, en *Los 90: cambio de marcha en el arte español*. Galería Juana Mordó ed., Madrid, 1994, pp. 9-15.

7 Celebrada en París, en el proyecto cultural *París a la hora española*, septiembre de 1987.

8 Celebrada en la feria de arte (Kunst Rai) de Ámsterdam, mayo de 1989, Remontándose a los Encuentros de Pamplona (1972) y al ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos” (1974), organizado por Simón Marchán, reivindicaba las “opciones aisladas” que podían representar Valcárcel Medina, Zaj, y el Navarro Baldeweg más conceptual, y apostaba por una nueva generación (entre otros, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, López Cuenca, o los artistas sevillanos ligados a la galería La Máquina Española).



JOSE MARIA SICILIA, 1996.



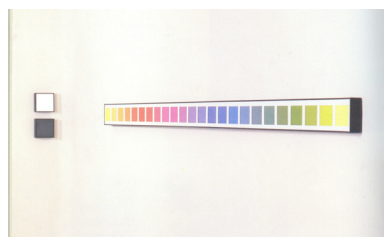
JOSE MARÍA SICILIA 1997.

GERARDO DELGADO, *HASTA VER LA TIERRA, SERIE EL CAMINANTE*, 1991-92.





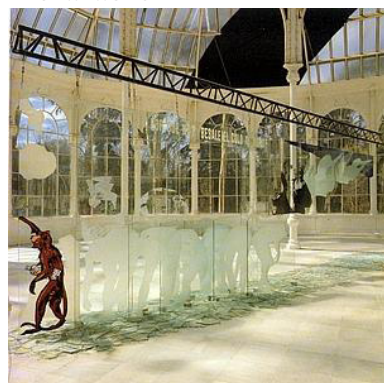
JUAN MUÑOZ



JOSÉ MANUEL NUEVO, RETRATO FÍSICO Y SIMBÓLICO DEL COLOR, 1989, MIXTA



NACHO CRIADO, BESÁLE EL CULO AL MONO, 1980-91, INSTALACIÓN



no sólo de José Luis Brea, sino de una nueva generación, bastante diferente de la crítica surgida en la transición.⁹ Brea se convirtió en muy poco tiempo, en una de las figuras fundamentales del pensamiento y la crítica de arte en estos años. Posiblemente su libro *Las auras frías* (finalista del Premio Anagrama de Ensayo 1991) fuera determinante para propiciar el interés de muchos filósofos por el arte contemporáneo, y de muchos artistas por la teoría.

Los noventa suponen entonces un relevo en la crítica, en los intereses de los artistas implicando un cambio en su propia definición, y en la jerarquía de las disciplinas. Serán la escultura y las obras que atienden a las nuevas exigencias discursivas, las que conformen el centro de interés, el discurso y el concepto se imponen en los noventa. La *Documenta X*, a cargo de Catherine David en 1997, se establece como elemento clave al proponer un giro hacia un arte apartado del mercado y de carácter crítico. La importancia concedida a las nuevas tecnologías y el abandono de una concepción académica de la delimitación de las disciplinas es otro de los factores que hace que la pintura pierda interés como medio. El video, la fotografía y la instalación hablarán del arte de la segunda mitad de la década.¹⁰ Para algunos autores, en los 90, la noción expandida de artes plásticas no se refiere ya a la plasticidad, al gusto por los propios materiales, sino que es entendida como una noción que intenta definir *un lugar, un territorio de lo posible* que permite marcar la diferencia frente a una sociedad sometida a los mass-media. Para Eugenio Carmona el cambio no afecta sólo a que pintores o escultores se interesen por los nuevos medios, sino que fotógrafos, realizadores, cineastas etc., prefieren *ser entendidos como artistas plásticos*.¹¹ Los nuevos medios dejarían de lado el antiguo debate entre arte aurático y disolución del objeto artístico presente desde los sesenta, permitiendo al artista ganar confianza, y abandonar la exigencia sobre la identidad de lo que elabora, huyendo de dogmatismos y buscando más la efectividad que la novedad. Numerosas colectivas señalan como “técnicas y formatos se alternan con frecuencia obedeciendo a una cierta voluntad programática contraria al fetichismo formal.”¹² Artistas como Darío Villalba dejan ver la contradicción entre pintura e imagen. Factura multidisciplinar, hibridación, eclecticismo en las formas...¹³ La avidez consumista y la inmediatez comunicativa impele buscar desesperadamente lenguajes más modernos.

Lo frágil, lo contradictorio, como señales que entrañan una amenaza para el individuo; ambientes pulidos, asépticos, que tienden al desapasionamiento, su recepción congela en el acto cualquier efusión del sentimiento; se prefiere ahora el “distanciamiento en la ejecución –incluso en la pintura–; concepción analítica

9 Una nueva generación de teóricos que surge en torno a propuestas como el Instituto de Estética, (José Jiménez), la Quinzena d'Art de Montesquiu, (Florenci Guntín), los seminarios de Arteleku, (Santi Eraso), o Impasse, (Gloria Picazo), difundieron el pensamiento de críticos como Juan Vicente Aliaga, Manel Clot, Luis Francisco Pérez, Fernando Castro, Jorge Luis Marzo, Estrella de Diego, Carles Guerra, Ana María Guasch, José Miguel G. Cortés, etc. También de encuentros excepcionales como jornadas de debate en la Galería Juana Mordó (Arco, 1993). Desde la universidad: Rafael Argullol, José Antonio Ramírez, J.F. Yvars, Román de la Calle, Marchán, Jiménez, etc.

10 *Big Sur. Arte nuevo español*. Organizada por el Ministerio de Cultura y el Reina Sofía en Hamburger Bahnhof (Berlín), con Susy Gómez, Javier Pérez, José Manuel Ballester, Ángel Mateo Charis, Victoria Civera, Carles Congost, Marina Núñez, entre los nuevos embajadores del arte español.

11 CARMONA, Eugenio: “Caricias de modernidad tardía; arañazos de modernidad futura”, en *V Certamen Unicaja de Artes Plásticas (cat. exp.)*. Fundación Unicaja, Sevilla, 1999, s.p.

12 JUNCOSA, Enrique: “Arte Nuevo Español”, en *Big Sur, Arte Nuevo Español (cat. exp.)*. Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlín, 2002, pp. 30-31.

13 LOMBA SERRANO, Concha, “En el año 2000: a modo de colofón (o de introito)”, en *Confinés. Miradas, discurso, figuras en los extremos del siglo XX*. Comunidad de Madrid, 2000, p. 104.



PANEQUE, *EJERCICIOS SEXUALES DE FUSAIN*, 1989, MIXTA

-con énfasis en los procesos y las ideas-; diversidad técnica, material y formal; complejidad y ambigüedad semántica -el fragmento y la metáfora se prefieren al símbolo claro-; o cosmopolitismo -resultante de la nueva situación del país antes que algo perseguido voluntariamente.¹⁴ El uso de la paradoja como recurso expresivo “las formas, imágenes y estrategias de representación utilizadas luchan, en general, contra la literalidad y en beneficio de la complejidad y la ambigüedad.” La generación de mediados de los 90 preferiría confrontar al espectador ofreciendo y ocultando claves simultáneamente frente a una lectura clara. La utilización de factores como el contraste, la contradicción y la sorpresa como recursos expresivos básicos describen al estilo como algo desprestigiado, ignorado o incluso a veces parodiado, y la noción de estilo está tradicionalmente ligada a la pintura. El distanciamiento de la obra, perseguirá el mismo objetivo, alejarse de retóricas expresivas desprestigiadas.¹⁵ El autor advertía como ahora “Las estrategias de seducción no se basan en la supuesta autenticidad de la inmediatez, sino en el establecimiento de complicidades.”¹⁶

Por otra parte la esperada participación del público en la obra de arte también deja a la pintura rezagada. Las nuevas expectativas que generan los nuevos medios abren constantemente nuevos frentes de debilitamiento de los recursos de la pintura, que parece mostrarse en crisis.

Antes y después del entusiasmo desarrollaba una postura hipercrítica hacia el lenguaje dominante, la pintura, postura que todavía perdura en la actualidad. Para su comisario la crisis no se debía a la caducidad de una disciplina sino que su implicación es de valor cultural, la defensa de la pintura ocultaría en definitiva la verdadera crisis contemporánea del arte: la de su significación en las sociedades actuales, revelando la profunda inconsciencia de las ideas acerca del verdadero valor público y social del arte su valor simbólico e ideológico.¹⁷ El cambio de rumbo sucedido en los 90 dejaría ver el cierre de un ciclo civilizatorio “que el arte era convocado a revalidar y encubrir un desplazamiento general del significado de la cultura es lo que, para nosotros, este grosero derrumbe ha dejado a la vista.”¹⁸ Esta transformación radical del significado de la cultura sería consecuencia del cierre reticular de la esfera de los media. La encendida defensa de las nuevas prácticas adquiere con Brea tintes mesiánicos al referirse al cambio de actitud de la propia creación con respecto a su destino, el arte de los años ochenta era la pérdida del valor simbólico de la cultura, la “muerte del arte” cumplida como engañosa estetización de la vida cotidiana, aceptada y glorificada: “en los años 90, la misma

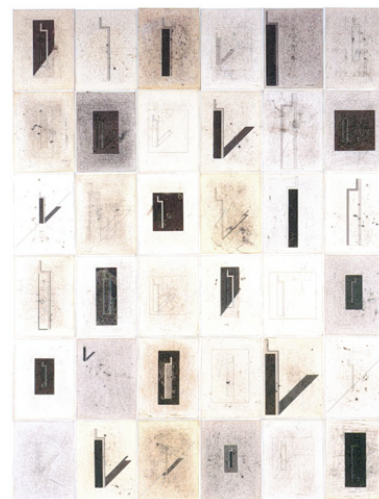
14 JUNCOSA, E.: *Op. cit.*, p. 32.

15 *Ibid.*, p. 33.

16 *Ibid.*

17 BREA, Jose Luis: “NUTOPÍA (Últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos “del siglo pasado””, *Lápiz*, nº 92, 1993, pp. 28-37. (Nuevos lenguajes).

18 *Ibid.*, p. 32.

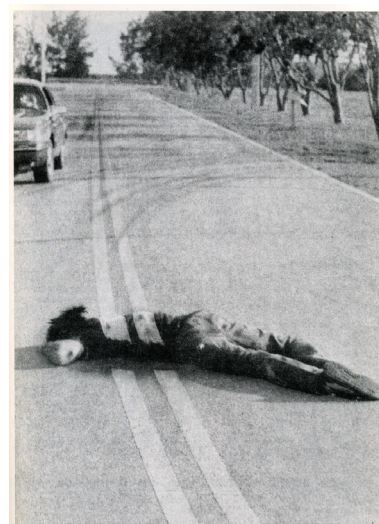


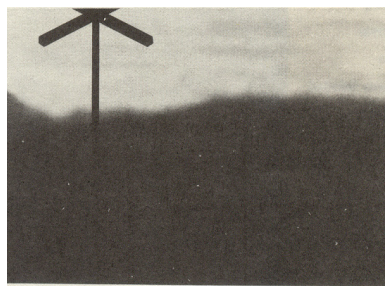
SANTIAGO SERRANO, *INSTRUCCIONES DE PASIÓN X*, 1997.



PEDRO G. ROMERO, 1987, *AUTORRETRATO*

FEDE GUZMÁN
WET BACK, 1991, SERIGRAFÍA



SAIZ RUIZ, *BETTY II*, 1987.RICARDO CADENAS, *UNTITLED (ESTACIÓN TERMINAL)*, 1989
PINTURA INDUSTRIAL/MADERA.
(ORIGINAL EN COLOR)

JUAN UGALDE



creación se empieza a replantear si es ése un destino digno, si en esa pérdida de función simbólica sería legítimo conservar un nombre que la tarea cumplida durante siglos ha hecho sagrado.” Exigiendo al arte que recuperara su capacidad de conducir al hombre en su enfrentamiento con la existencia, recuperar su capacidad para realizar ese “trabajo de mito”. Un hombre en circunstancias de orfandad y desvalimiento extremos, al ser consciente de la pérdida sufrida y la irrealización de lo nuevo. Para Brea, como podemos organizar las estrategias a través de las que representarnos el mundo, la vida, los grandes signos de nuestra existencia, es el tema de nuestro tiempo.

Con los noventa se produciría un relevo por el cual la pintura perdería su estatus ante unas necesidades distintas, acordes a la *era póstuma de la cultura* en la que nos encontramos,¹⁹ pensadas sobre todo desde las nuevas prácticas dominantes, pero no exclusivamente. Sucede entonces, que en este nuevo escenario y en lo que respecta al término figuración, sufrirá un desplazamiento en su significado, dejando de identificarse con una vía de la pintura como ocurría en la década anterior. La fotografía será el medio en el que la frialdad representativa está más extendida, la utilización de los propios objetos en lugar de sus representaciones, será otro de los recursos más utilizados.

El MACBA analizaba la figuración en las décadas 80 y 90 en una exposición, *Artificial. Figuraciones Contemporáneas*, de 1998, comisariada por José Lebrero Stäls, que sólo tendrá en Richther las referencias pictóricas,²⁰ y a Jordi Colomer como único artista español con una instalación. Al comisario le interesaban artistas que utilizaran de forma crítica y ambigua objetos o imágenes comunes como soporte principal de sus trabajos, para analizar la relación entre representación y realidad en el arte contemporáneo. Creadores que no pretendan reproducir de forma ilusionista la realidad visible ni utilizar estos objetos o imágenes como metáforas simbólicas, tal selección obligaría al espectador a preguntarse continuamente “la diferencia entre lo que son las cosas y lo que nos parece que son”. La utilización de la fotografía, los objetos cotidianos y una mirada interna hacia la misma evolución de las artes plásticas en este siglo son otros elementos que Lebrero destaca en la mayoría de las obras. Resaltar como finalmente el autor justifica “La elección de estas obras concretas se debe al hecho de entenderlas más como provocaciones intelectuales que como manifestaciones estéticas”²¹.

La elección de objetos como elementos centrales de las obras, también en numerosas películas, en las que son utilizados por ejemplo, como símbolos de autorrepresentación, ha sido señalada en numerosas colectivas como una tendencia revalorizada en estos años por la que los artistas prefieren “utilizar objetos sencillos, cotidianos, como signos, como representantes de metas subjetivas, de deseos, de proyecciones,”²² antes que realizar representaciones de esos mismos elementos. Un arte objetual que utilizaría “objetos reciclados, descontextualizados, o manipulados” de forma metafórica permitiendo materializar lo íntimo.²³ Así sucede

19 BREA, José Luis: *Un ruido secreto, el arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo, Murcia, 1996.

20 “Una expoción que en ocasiones parece excesivamente respetuosa con una determinada main stream”. PÉREZ, Luis Francisco: “Oposiciones jóvenes frente a glorias a finales de siglo”, en *Lápiz*, nº 141, pp. 67-69.

21 SERRA, Catalina: “Mentiras auténticas” [en línea], en *elpaís.com*, 20/01/1998.

22 JÄGER, Joachim: “Saltos útiles. La elegancia de lo frágil”, en *Big Sur, Arte ...*, pp. 19-20.

23 LLORCA, Pablo: “De la utilización del objeto como vínculo histórico y como síntesis de los intereses artísticos”, en *La cicatriz interior* (cat. exp.). Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 1998, p. 33.

en los artistas más recurrentes de estos años: Javier Pérez, Susy Gómez, o Carlos Pazos, Carmen Calvo, o en otros artistas que basan su obra en el collage como Sara Huete.

Con motivo de otra exposición, *Post human*, Rosa Olivares señalaba como la figuración no se identificaba ya con lo realista, sino más bien, con una vía tradicional de mostrar o imitar un cierto tipo de realidad: “¿Cuáles son los elementos que pueden redefinir el arte en estos últimos años del milenio, si nuevamente parece que, ante los tiempos de crisis profunda, los artistas tienden a recuperar la figuración para aproximarse a la realidad?”²⁴ Resaltaba además como este acercamiento tenía lugar a través de sus aspectos más negativos, menos tranquilizantes, y más desgarrados, y como a su parecer “solamente artistas más seguros de sí mismos, con una obra más formada, desarrollan una aproximación más rigurosa al tema de la vuelta a la figuración”. Olivares destacaba la fotografía en este sentido, ya que “recupera un lenguaje pictórico que, abandonado en el camino por obsoleto, vuelve a cobrar fuerza e intensidad conceptual con el tratamiento frío y distante de la cámara fotográfica.” Aquí se observa como lo pictórico comenzaba ya en los 90 a reclamarse para el medio fotográfico como valor positivo, y como se defiende la fotografía frente a nuevas propuestas que Olivares considera “a caballo entre la pintura, la instalación, y la intervención puntual, que mezclan imágenes y textos, acaban convirtiéndose en narraciones excesivamente egocéntricas, carentes de interés colectivo y poco atrayentes artísticamente.” Para finalmente hacer una solicitud: “Ya que volvemos a términos tradicionales como la figuración, la realidad, la transformación de la apariencia, etc., no vendría nada mal recordar que uno de los aspectos esenciales del arte, de la obra de arte es la belleza, la atracción irresistible hacia un lugar desconocido (...) esa extraña belleza a veces lindante con el horror, que consigue separar unos objetos de otros y convertir algunos de ellos en obras de arte.”

Recuperar la capacidad de seducción del arte, pero desde un propósito distinto, desde la tensión entre figuración y abstracción, era uno de los propósitos de la exposición *¿En qué estás pensando?*, que defendía un giro: “Quizá es tiempo de volver al objeto de arte como objeto de pensamiento y de seducción, porque probablemente son más interesantes las propuestas que desde ‘lenguajes establecidos’ intentan encontrar lugares para su salvación.”²⁵ La capacidad de generar pensamiento se defendía aquí como una cualidad significativa de la pintura frente a la imagen mediática, también el uso del tiempo, al solicitar para la pintura un ritmo determinado, “lento y que, por condensación o saturación, explota desde la superficie de la tela hacia el exterior.” La competencia frente a las imágenes mediáticas que dirigía la exposición desde la ironía, parecía pretender “discutir esa comodidad que para algunos significa apoyarse en la oportunidad de los temas a tratar en obras que no ofrecen recursos por sí mismas para valerse,”²⁶ a la vez que se pide pensar menos en el discurso y en las buenas intenciones del artista y más en la obra. La fotografía habría quedado fuera en otra colectiva *La realidad y el deseo*, con obra de tres españoles Susy Gómez, Perejaume, y Marina Núñez. Enrique Juncosa mostraba como un grupo de artistas basaban su práctica estética en lo que consideraba un nuevo tipo de figuración relacionada con las reservas del poeta Cernuda ante su propio yo, encontrando también, aunque con matiza-



SUSY GÓMEZ



CARMEN CALVO

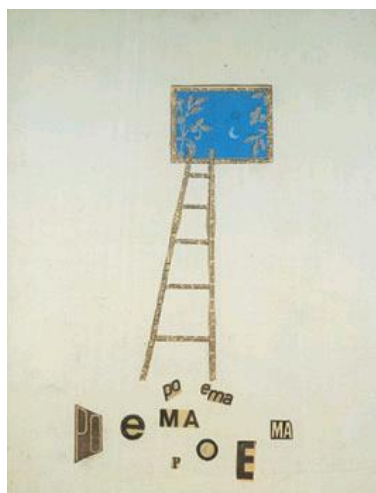
ABRAHAM LACALLE, EN EL CAMINO DE LA CALLE ASTRONAUTA, 1998

FIGURACIONES
127

24 OLIVARES, Rosa: “Nuevas formas de figuración en el arte contemporáneo. Más allá de la apariencia”, en *Lápiz*, nº 199, 2004, pp. 25-28.

25 Galería Joan Prats, Barcelona, 1998.

26 TORRES, David G.: ¿En que estás pensando?, en *Lápiz*, nº 141, marzo 1998, pp. 82-83.



PEREJAUME

ciones, un afán de objetividad y una buena dosis de intelectualismo. Estos artistas compartirían actitudes coincidentes en la voluntad de dar sentido al mundo, a partir de “imágenes de realidad” en referencia a Wittgenstein y Wilhelm. Una figuración, para Juncosa, de tratamiento distanciado y raíz conceptual, que tendría muy poco que ver con la pintura que la precedió, al partir desde un contexto de radicalización de los ideales de la modernidad que rehuye cualquier dogmatismo formalista y que reivindica la libertad absoluta del artista para elegir el vehículo que le parezca más apropiado para su discurso. La muestra explicaría a la perfección una cierta sensibilidad de la década claramente dominante, que no se habría explorado todavía “debido a prejuicios que ya parecen de otro siglo.”²⁷

En otra colectiva, *La Cicatriz interior*²⁸ de todos los artistas seleccionados sólo uno (Gilles Courbière) no había recurrido nunca a la representación de una figura, y sólo dos (Montserrat Soto e Isidro Blasco), no habían reproducido nunca una persona, pero el resto, son para el comisario autores atentos a la realidad. Y aunque trabajen con la foto como Eulalia Valldosera, en la preocupación por el cuerpo como elemento tangible, aparece también el interés por un resultado formal.²⁹ En el uso de la fotografía por parte de algunos artistas, no existiría voluntad de reflejar lo que miran sino de expresar una proyección del yo: “La insinuación de mundos internos a partir de realidades tangibles e incluso cotidianas.” Para el comisario la utilización de imágenes de la realidad “significa un uso realmente paradójico ya que se sirven de imágenes aparentemente realistas para describir mundos interiores, paisajes mentales.”³⁰ En esa expresión del yo trabajarían también los artistas que aparecen aquí con lenguajes figurativos en un sentido tradicional, como Carles Congost o Luis Salaberría con sus dibujos expresivos, como expresión rápida y sin intermediaciones; los dibujos realizados con silicona y fieltro de Sofía Jack, cercanas a la creación de objetos como metáforas alusivas; o las pinturas de Idoia Montón desde lenguajes expresionistas. Pablo Llorca planteaba que lo que mejor representaba el espíritu del arte de esos años se encuentra en: “la comunicación visual, la renuncia al formalismo y la reivindicación de lo expresivo, tomado en un sentido no expresionista; la actitud artística no militante, entendida como una renuncia al dogma de la vanguardia; la primacía de la obra sobre el discurso teórico, sin temor a que sus propias creaciones lo motiven; la renuncia de la ironía (con excepciones), el convencimiento de no pertenecer a un grupo o colectivo artístico organizado; el no rechazar la intensidad plástica que sus obras puedan generar.”³¹ La utilización de los materiales respondería en estos artistas a la relajación del dogma academicista, del cansancio ante la esterilidad y agotamiento de los comportamientos artísticos³² que los dota de apariencia proteica, (objetos reciclados, fotografías, pintura sobre distintos soportes, vídeo, libros ilustrados, textos narrativos, escenografías, etc.) Aquí el medio no es el mensaje, dice Llorca, pero es importante el que escogen en cada caso, al otorgarle al propio material una cualidad metafórica, para concretar afirmando que “La expresión de sí mismos, en los grados de inmediatez o de elisión que cada uno de ellos escoja, y la conciencia de que están trabajando en los terrenos de lo visual son los dos vectores fundamentales de agrupación.”³³

NATI BERMEJO



27 JUNCOSA, Enrique: *La realidad y el deseo*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 1999.

28 LLORCA P.: *La Cicatriz ...*, p. 13.

29 *Ibid.*, p. 21

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 13.

33 *Ibid.*

Esta intención de contar historias propias, manifestar lo más íntimo, desde la asunción del deseo como uno de los motores centrales de la creación artística,³⁴ les enlaza con artistas de generaciones anteriores, si bien lo que el comisario encontraba excepcional es, “que un colectivo de artistas trabaje de manera simultánea haciendo resaltar esos elementos, presentándolos de manera clara y sin avergonzarse de mostrarlos.”³⁵ Señalando como sus obras funcionan como diarios dónde anotar reflexiones, como una versión visual de la literatura, aludiendo a sensaciones o metáforas condensadas. Para Llorca la pauta comunicativa se establece en que son expresivos sin ser expresionistas, tomando del surrealismo elementos sintácticos, y una parte de su espíritu, pero desmarcándose de su parte más literaria y demostrativa. Interesados en una factura que exprese morbosidad, dolor, o dulzura, así como por la escatología, lo feo, y lo bello. Se distinguirían de los expresionistas norteamericanos en que no recurren al simple gesto ni hacen de una forma establecida la primacía de su interés artístico. Llorca relaciona este interés por lo personal con la irrupción masiva de mujeres artistas en el mercado y por la preocupación en esta década por las teorías del cuerpo y la sexualidad. Advirtiendo en cómo la obra de muchas de ellas parecen tender un puente entre sí mismas y lo ajeno, proponía analizar “por qué estas mujeres artistas no establecen vínculos armónicos con la naturaleza y sí relaciones llenas de tensión,”³⁶ a través de la desazón y lo doloroso. Las motivaciones de estas artistas son muy distintas de sus predecesoras de la década anterior, escultoras “con parámetros artísticos más afines al arquetipo masculino, cercanos a relaciones de materiales y a puntos de partida más abstractos” encontrando entonces referencias en Meret Oppenheim o en Bourgeois.

Estas nuevas tensiones que se producen con lo real aparecerán mediadas entonces por el cuerpo, también en la obra de hombres artistas: la enfermedad hace presencia, como uno de los aspectos que más preocupaba a finales de siglo,³⁷ el SIDA, en la obra de artistas como Pepe Espaliú, la locura en la de Marina Núñez, intrigada también por el cyborg, “los otros”, lo monstruoso, asuntos estos dos últimos observados desde lo siniestro, que preocupan también a Enrique Marty. La figura humana servirá aquí todavía dentro de planteamientos figurales, en el medio de la pintura en Núñez y Marty; y en el del dibujo en Juan Muñoz, señalando la incomunicación con inquietud más sosegada. En torno a la estética del cuerpo, trabajará también Susy Gómez en el campo de la moda ayudándose del medio fotográfico. Y es que estamos ante tres de los campos más importantes para la nueva creación: “el cuerpo, como espacio problemático de constitución del sujeto de experiencia; lo social y político, como espacio problemático de referencia y realización efectiva de la comunicación artística; y el impacto de las nuevas tecnologías sobre ella, como determinante máximo de las transformaciones que modifican epocalmente el sentido de la experiencia artística, y por tanto la evolución de sus lenguajes.”³⁸

Nuevas tramas que como se ha visto se abordan simultáneamente tanto desde las nuevas prácticas como desde las tradicionales. A poco que se atienda al desarrollo de la pintura, esta sigue presente en numerosas colectivas, no desaparece, pierde



SALABERRÍA



JAVIER PÉREZ

PEPE ESPALIÚ.
GLOVEMAKIG 380FIGURACIONES
129

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 14.

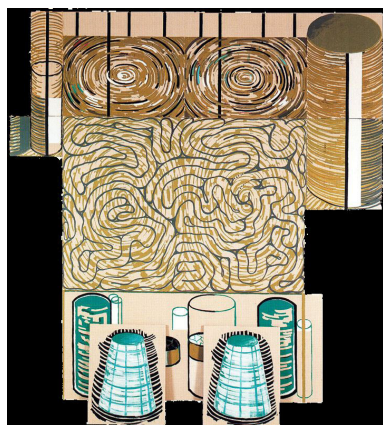
36 *Ibid.*, p. 16.

37 JUARISTI, Joan: “Las sombras del desastre”, en VV. AA.: *Visiones de fin de siglo*. Madrid, Taurus, 1999, pp. 137-160

38 BREA, J.L.: “El arte español de los...”, p. 16.



PAGOLA

GORDILLO
CILINDRACIÓN DE FLUIDOS,
1990.DARÍO VILLALBA,
GRAN CAÍDA III (D'APRÈS
PETER PPUL RUBENS), 1992.
ÓLEO Y EMULSIÓN FOTOGRÁFI-
CA/TELA

visibilidad pero sigue produciéndose. De igual forma sucede con la figuración, que no sólo tiene lugar en la pintura, ya que la recuperación del dibujo y el desarrollo de la imagen digital van a suceder desde la figuración mayoritariamente. Pintura y figuración amplían sus territorios. La propia definición de pintura sufre también un desplazamiento, empieza a hablarse de “pintura de concepto” o “pintura sin pintura”, -en oposición a la “pintura-pintada”, que utilizara Gordillo- la pintura tendría lugar en cualquier superficie o soporte, siempre que atienda a lo pictórico.

La década permitirá además, que artistas que pintan, como Marina Núñez o E. Marty, se incorporen con normalidad a los circuitos de arte contemporáneo y se encuentren entre los mejor valorados por la crítica. Quizá al fin y al cabo fue una década más generosa que la anterior, más versátil. Dejaba espacio también para estéticas formadas en décadas anteriores, para García Sevilla, Navarro Baldeweg, Barceló, Darío Villalba, los cuerpos y rostros de Antonio Tapies, la figuración narrativa de Eduardo Arroyo, los dibujos de Eva Lootz o propuestas de arte colectivo como Estrujenbank que contaba con la figuración Neopop -estilo centrado en retratar al receptor popular de los 90 y en reproducir su consumo impertinente o creativo que es un hacer-³⁹, de Juan Ugalde y Patricia Gadea, incorporando publicidad, fotografía etc.⁴⁰

Con motivo de la exposición colectiva *Plural*, describía así su comisario, Fernando Huici, el periodo de los 90 “tan ostentosamente plural como en la vorágine de medios instrumentales y sintácticos, de umbrales térmicos y modulaciones de sentido, de interacciones y efectos, como la que despliega el cosmos del arte último.”⁴¹ Huici evitaba la defensa de una posición militante de determinadas tendencias o figuras, afirmándose en la convicción de que “la verdadera identidad del periodo finisecular viene dada por la vertiginosa y desconcertante coexistencia de pautas antitéticas.”⁴² El crítico ya había advertido con anterioridad el repliegue de la pintura a favor de un arte más experimental,⁴³ pero consideraba que incluso aquellos sectores más marginados en el discurso del momento, como la pintura, había generado por igual modos y episodios específicos de igual rango para el relato de la plástica de los noventa. Huici explica el título elegido, *Plural* por el territorio biográfico de los jóvenes creadores, por el laberinto de recursos y estrategias acumuladas, como rasgo distintivo de identidad en el hacer de cada artista pues raro es el que escapa del contagio y el mestizaje, y desarrolla actitudes que se distinguen, precisamente, por una invención que a cada paso, se desdobra en más de un aspecto o forma.⁴⁴

Otras publicaciones han intentado describir el carácter de estos años: “¿Plurales? ¿Políticos? ¿Espectaculares? ¿Despolitizados? ¿Imbuidos de las nuevas, (ya no tan nuevas) tecnologías? ¿Multiculturales? ¿Una narrativa de las memorias olvidadas?

39 BAEZA MEDINA, Almudena: *Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90*, Tesis doctoral. UCM, Madrid, 2005. El trabajo analiza la obra de los grupos Estrujenbank, Preiswert, Libres Para Siempre y Empresa, como fenómeno original frente a las propuestas de otros colectivos que operaron en la capital (El Perro, La Nevera, Fast Food) y de otros que lo hicieron en otras comunidades (Equipo Límite, Arte y Electricidad).

40 VV. AA.: *Tot Estrujenbank*. El Garaje Ediciones, Madrid, 2008.

41 HUICI, Fernando: “Plural o que hace un arte así en un sitio como este”, en *Plural, el arte español ante el siglo XXI* (cat. exp.). SECC, Madrid, 2002, p. 24.

42 *Ibid.*

43 HUICI, Fernando: “Pintura para un fin de siglo”, en VV. AA.: *Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo* (cat. exp.). La Lonja. Zaragoza, 1999.

44 HUICI, F.: “Plural o que...”, p. 25.

¿Abyectos?” se preguntaba Estrella de Diego,⁴⁵ “Pues los años 90, para que nos vamos a engañar, son percibidos casi mayoritariamente con cierto escepticismo, o por lo menos, con cierta aprehensión, quizás porque resulta complejo determinar qué o cómo fueron en realidad.” Por su parte Concha Lomba realizaría un análisis del rumbo general de la sociedad española, la dimensión alcanzada por el arte y el posicionamiento de los distintos agentes intervinientes en el proceso creativo⁴⁶ en este fin de siglo.

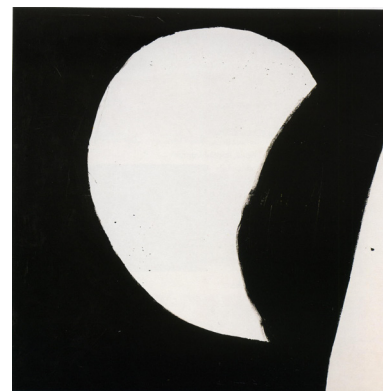
Escepticismo y complejidad, resultado quizá de la excesiva polarización con la que la crítica ha querido abordar el arte de estos años, “la vertiginosa y desconcertante coexistencia de pautas antitéticas” en el arte del final de siglo, que destacaba Huici, se ha resumido desafortunadamente en dos posiciones, la progresista, en torno a las nuevas tecnologías, arte de marcado carácter conceptual, intervenciones urbanas, etc. propuestas consideradas aperturistas en general, y la conservadora, condensada en autores como Juan Manuel Bonet, Enrique Andrés Ruiz y Dámaso Santos Amestoy quienes a partir de estos años representan la encendida defensa de la pintura *per se*, que opone una pintura *éticamente pura*, no contaminada del *otro Arte*.

Tal batalla *ética*, progresistas contra conservadores, futuro frente al pasado, parecía responder de nuevo a disputas por territorios de poder, que perjudican el natural desarrollo de las ideas artísticas, y que estas puedan proponerse y debatirse en libertad. La nueva década heredó un concepto peyorativo de la pintura, que se ha extendido hasta la actual resultando muy difícil que desaparezca. La defensa férrea de la pintura, ante el avance de las posturas neoconceptuales, tuvo aspectos positivos cómo el rescate de figuras olvidadas, y el propio hecho de dar a conocer a un gran número de pintores que se interesaban por las posibilidades del medio, pero supuso también que quedara marginada como un gueto, al margen de las cuestiones de su tiempo.

El siglo finalizará con varias colectivas en torno a la figuración, que se aproximan a una de las tendencias más representativas de estos años, la pintura denominada por Bonet como neo-metafísica, en apariencia ajena a los nuevos discursos, se encuentran por un lado *El museo imaginario de Dis Berlin* (Fundación Bancaixa, Valencia, 1999), comisariada por Bonet, quien introdujo a Dis Berlin en esos ámbitos, y que da cuenta de los referentes situados en las vanguardias de este pintor⁴⁷, y por otro lado, ya con artistas actuales *Canción de las figuras*, comisariada



CHARRIS, ATRACCIONES.



MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

45 DIEGO, Estrella de: “Ha sido Catherine, El arte de los 90 a través de algunas de sus exposiciones internacionales”, en *Plural, el arte español...*, p. 40.

46 LOMBA SERRANO, Concha: “La modernización de la cultura artística española”, en VV.AA.: *Confinos...*, pp. 85-94.

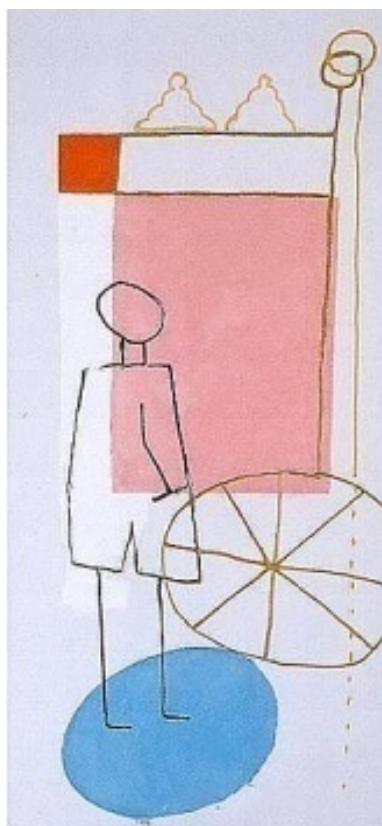
47 “Entre otras muchas cosas, en las salas valencianas de Bancaixa pudieron contemplarse uno de los más deslumbrantes lienzos argelinos de Albert Marquet; un retrato de André Derain como de Fayum; el Kupka monumental de la Thyssen, y de la misma procedencia, el misterioso nocturno neoyorquino de Georgia O’Keeffe; el número de Camera Work en que, entre dos siglos, Stieglitz condensa su mirada sobre Manhattan; 391 de Picabia; Hebdomeros de Giorgio de Chirico; obras de Arp, Moholy Nagy y Lindner, entre otros, pertenecientes a la colección del IVAM; un grabado de Man Ray; un fascinante paisaje tahitiano de Pierre Roy el nantés; una marina tardía y deslumbrante de Ozenfant el purista; dos pinturas ornamentalmente geométricas de César Domela; un enrevesado Maruja Mallo; la Torre Eiffel de Alfonso de Olivares; cuadros del vasco Ucelay, del gallego Luguís y del canario Oramas; un mueble de Carlo Mollino...” BONET, Juan Manuel: *El museo imaginario de Dis Berlin* (cat. exp.). Fundación Bancaixa, Valencia, 1999.

GONZALO SICRE ESTUDIANTES DE NUBES, 1997.

FIGURACIONES
131

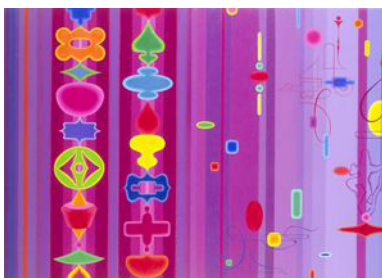


ANTONIO ROJAS



PELAYO ORTEGA. TARDE DE VERANO

DIS BERLIN, NIRVANA, 1994



por Enrique Andrés Ruiz,⁴⁸ y de nuevo por Bonet, *De la Valencia metafísica*⁴⁹, como inicio ésta, de un ciclo sobre figuración que continuará en los años siguientes⁵⁰. Otra colectiva, que tendrá lugar ya en el nuevo siglo es *Pieza a Pieza*, organizada por el Instituto Cervantes y que será comisariada por el propio Dis Berlin reuniendo a los artistas figurativos actuales que le interesaban.⁵¹

De la Valencia... contaba con la obra de nueve pintores, Enric Balanzá, Calo Carratalá, Juan Cuellar, Pedro Esteban Marcelo Fuentes, Joël Mestre, Manuel Sáez, Santi Tena, y Paco de la Torre, procedentes de una ciudad que va a ser uno de los principales focos de expansión de la figuración y de esta línea, denominada “neo-metafísica” por Juan Manuel Bonet, quien también se ha ocupado de exponer posibles conexiones de estos artistas con otras generaciones, como la que establecía en este catálogo, una corriente realista que iría desde los años veinte hasta los sesenta.⁵²

La primera revisión de esta línea neo-metafísica valenciana fue la itinerante Muelle de Levante (1994), comisariada por Nicolás Sánchez Durá y el propio Bonet a instancias de Juan Lagardera, y que pudo verse en El Círculo de Bellas Artes de Madrid. En esta ocasión contó con Balanza, Carratalá, Cuéllar, Fuentes, Mestre, Sáez y de la Torre, junto a los valencianos Fernando Cordón, Antonio Doménech, Carlos Foradada, José Vicente Martín, Joan Sebastián y Aurelia Villalba, los cartageneros Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre, el gaditano Antonio Rojas, el mallorquín Angel Sanmartín, el catalán Oriol Villapuig junto a Dis Berlin y Andrea Bloise. En 1991 el galerista Ángel Luis de la Cruz, habría contado también con artistas que representaban el panorama internacional en *Regreso al futuro*. Con los años hay nuevas incorporaciones a esta línea, María Álvarez, Víctor Bastida, Carolina Ferrer, Antonio Gadea, Teresa Marín, Xisco Mensua o Roberto Mollá.

En sus inicios, esta línea figurativa, “que no escuela”, contó con el apoyo de críticos como Fernando Huici, que formaba parte del ámbito neofigurativo madrileño y era receptivo a estas propuestas, o Quico Rivas crítico de cámara de Campano. Exposiciones celebradas en Buades, como las individuales del propio Dis Berlín, Xesus Vázquez, José Vicente Martín o Pelayo Ortega ayudaron a que fuera cobrando forma.⁵³ Dis Berlin se establece como conductor de una necesidad en la que confluyen varias generaciones en la reivindicación del medio que creen todavía posible. Seguidor de Aguirre y Alcolea, estuvo en contacto también con

48 *Canción de las Figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos* (cat. exp.). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica Centro de Publicaciones Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, 1999. Exposición itinerante por salas y museos internacionales.

49 BONET, J. M.: “De la Valencia ...”, p. 35.

50 Entre mayo de 1999 y enero de 2002 se celebró en Madrid, en el Centro de Arte Joven de Avenida de América un ciclo de seis exposiciones, que bajo el título general de *Figuraciones*, pretendía revisar la pertinencia, el sentido y el alcance del arte figurativo practicado desde finales de los ochenta desde diversos escenarios nacionales.

51 *Pieza a pieza* (cat. exp.). Instituto Cervantes, Madrid, 2003. Comisariada por Dis Berlin, itinerante por salas internacionales.

52 “Desde Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia, partícipes del debate europeo de los años veinte y treinta, hasta las propuestas singulares de Rafael Ramírez Blanco, Rosa Torres, Sebastián Nicolau o Rafael Martí Quinto, pasando por las visiones suburbanas y ferroviarias de Juan Bautista Porcar, por el paisajismo de Francisco Lozano o Paco Sebastián, por ciertas figuraciones renovadoras de los cincuenta como las del primer Manolo Gil y naturalmente por el pop art fuertemente crítico de los equipos Crónica y Realidad que durante tanto tiempo polarizaron el debate.” BONET, J.M.: *Op. cit.*

53 *Ibid.*

BELÉN FRANCO, *ERYNOME*, 1990.

Quejido, Molero, o Campano. Apostó con posterioridad por la recuperación de Carlos Franco y de Jaime Aledo. Desde su galería El Caballo de Troya y comisiarados posteriores propagó las nuevas propuestas figurativas a nivel nacional de autores como Antonio Rojas, Pérez Villalta o Chema Cobo, Belén Franco, José Manuel Calzada, Pelayo Ortega, o María Gómez. Las primeras exposiciones que agruparan esta tendencia tienen lugar en los primeros años de la década, en 1991 *El retorno del hijo pródigo*, en Buades, y en el festival Contraparada; y en 1992 en la desaparecida galería Columela. Encabezadas por Dis Berlin, proponían “revisar el canon contemporáneo en cuestión y plantear sus dudas sobre la legitimidad del programa moderno impreso en los manuales.”⁵⁴ Con la reivindicación de diversos pintores, pretendían “llamar al centro lo que había quedado olvidado como margen”, desde una observación objetiva que permitiera valorarlos “sin la atribución teórica –y sobre todo política– de un significado de retroceso estético”. Para Bonet el principal denominador común de aquellas muestras “era la pintura italiana de aquel ciclo. Los metafísicos, los *Valori Plastici*, los novecentistas, los partidarios del *retour à l'ordre* y el *ritorno al mestiere*”⁵⁵

Varias galerías españolas han hecho una firme apuesta por esta tendencia, desde Valencia, Val i 30, La nave, o Club Diario Levante o My name's lolita art, con presencia también en Madrid, aquí la galería Estampa y recientemente, Utopia Parkway, y Tercer Espacio, acogerán mayoritariamente una figuración que adopta múltiples registros. En poco tiempo se convierten en los principales escenarios del retorno a la figura junto con la galería Siboney de Santander.

En la colectiva *Canción de las figuras* se refuerza la lista que propusiera Bonet: Pedro Esteban, Marcelo Fuentes, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Gonzalo Sicre, Teresa Moro, Angélica Kaak. Entre dos límites sitúa su comisario a Manuel Sáez, Antonio Doménech, Jöel Mestre, Juan Cuellar, Enric Balanzá, Calo Carratalá, Emilio González Saínz, Andrea Bloise, o Teresa Tomas; y en su margen, a Galano, José M^a Herrero, Luis Vigil, Pedro Morales Elípe, José Luis Mazarío, y señala los ecos del pop en Manuel Sáez, Juan Cuellar o Joël Mestre, también en Charris, Sicre, Dis Berlin o Belén Franco. Cercanos a los realismos, propone a Rafael Cidoncha, Francisco Menéndez Morán, Roberto González Fernández, Iñaki

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵ *Ibid.*



ALBERTO SÁNCHEZ.



PACO DE LA TORRE



BOLA BARRIONUEVO

PEDRO SALABERRI.

FIGURACIONES
133



CARRATALÁ.

Bilbao o Félix de la Concha.

Desde una figuración próxima a las premisas realistas, se da continuidad a la representada por A. López,⁵⁶ entre los que se encuentran también Damián Flores, Jesús Alonso, o Caló Carratalá, entre la metafísica y el naturalismo. Aquerreta, Baquedano, José M^a Mezquita, son siempre señalados como casos especiales, cómo las recreaciones de la guerra civil de García Alix y Sergio Sanz.

En ocasiones algunas de estas propuestas han sido cuestionadas por mantener una relación del arte con la literatura: “Desde discursos neovanguardistas, discursos por lo general para más inri aburridamente escorados hacia lo neosocial, se dice eso, que lo literario no es bueno, no es conveniente, no es *politically correct* para el arte. También que el problema de la figuración es un falso problema.”⁵⁷ Críticas que evidencian la mala asimilación de estas propuestas. Estos pintores han establecido también relación con los poetas y la poesía, y con el cómic (Tintín, etc.) como Dis Berlin, Pelayo Ortega, Manuel Sáez, Charris, Xesus Vázquez.

La línea de defensa de la pintura se amplía mucho durante la década, desde la abstracción, interviene Santos Amestoy, interesado en pintores definidos por la afirmación de la pintura y la determinación lírica⁵⁸, y para quién “el problema -podemos convenir con Pleynet- que hoy se plantea a una posible aproximación teórica a la pintura no es el de la inversión en el sentido de lo inédito, de la “vanguardia” y de la transgresión modernista, el problema consiste en pensar la transformación que las estructuras del orden del saber (objeto real/ conocimiento) implica y las nuevas relaciones de fuerza de producción que determinan esta transformación”⁵⁹ Para Amestoy pintar es resucitar la pintura: “Que la vida repite la muerte es ley de vida. La repetición nos ha enseñado Deleuze en un texto ya clásico- <<pone en cuestión la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística>>. Es preferible la idea de que el ser vuelve en la diferencia, que la idea de su creación: algo repite, no crea”⁶⁰ Enrique Andrés Ruiz insistía también en la función no creativa acudiendo al pintor Salvo, “cuando dice: “Arriviamo quando la conversazione è già cominciata”. En efecto, los pintores que aún hoy siguen pintando parecen conscientes de llegar a la pintura en un

56 Un ‘Joven Realismo’ deudor de Antonio López ha sido tratado en tesis doctorales como *Instinto y control: una nueva generación de realistas* de Miguel Ángel Pardo Ordóñez (UCM, 2010) con Florencio Galindo, Alfonso Galván, Guillermo Lledó, José María Mezquita, Matías Quetlas, Mariano Villegas o Antonio Maya. Diversas exposiciones se han ocupado igualmente de la denominada escuela realista española como *Tierra de Nadie*, (Madrid, 1992); *Other Echoes, Spanish realism for the nineties* (Madrid-Glasgow, 1992), con obras de José Manuel Ballester, Félix de La Concha, Clara Gangutia, Alfonso Galván, Carlos Díez Bustos, Roberto González Fernández, Fernando Rodrigo, Jesús Mari Lazkano, César Luengo, Daniel Quintero, Jesús Ibañez, y Eduardo H. Verdasco; *La última realidad* (Madrid, 1999) con pinturas de José Manuel Ballester, González Cusante, Jesús María Lazkano, Félix De La Concha, Alfredo López, Antonio Maya, Menéndez Morán, Pedro Rómulo, Ginés Vicente y Miguel Vivo. *Otra Figuración. Nuevas Realidades. Colección Caja de Burgos* (Burgos, 2005), con pinturas de Alfonso Galván, Melquiades Álvarez, Joaquín Risueño, César Luengo, Jose Luís Mazarío, Carmen Laffón, Eduardo Sanz, Ángel Pascual Rodrigo, José Hernández, Julián Valle, Jesús María Lazcano, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Jose Manuel Ballester, Félix de La Concha, Damián Flores, Juan Carlos Marcote, Clara Gangutia, González Cusante, Luis Mayo, Adriá Pina, Fernando Rodrigo, Guillermo Muñoz Vera, Juan José Aquerreta, Eduardo Verdasco, Roberto González, María Gómez, Matías Quetglas, Rafael Canogar, Sebastián Nicolau, Angela Nordenstedt, Pérez- Villalta, Luis Sáez, Juan Carlos Lázaro y Joan Cardells.

57 BONET, J. M.: *Op. cit.*, p. 38.

58 SANTOS AMESTOY, D.: *Líricos de fin siglo...* p. 17.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*, p. 26.



AQUERRETA.

después, (...) El pintor más que crear, interpreta.(..) resulta lírico por la fe en su oficio y por la insistencia en la posibilidad poética, una vez abandonada la verdad teórica.”⁶¹ Ruiz recupera también a Pleyne, en su idea de que “la simplificación vanguardista había dejado a la pintura en un punto del que muy bien pudiera nacer, paradójicamente, una nueva complejidad, la propia de un orden en el que sobre la idea del Arte como altavoz primara la de la Pintura como voz callada,”⁶² y se refiere al trabajo de pintores que “digamos que lo hacen paulatinamente <<in spe contra spem>>, convencidos del carácter parasitario que la negación de la pintura tiene con respecto a la práctica de la pintura misma”⁶³

En *Canción de las figuras*, Santos Amestoy arremete contra la situación de aislamiento “Si la necesidad de la evolución (o de eterno retorno) cultural, la proscripción del oficio, el problema de la representación y la crítica autorreferencial son los agentes de la plaga que a punto a estado de acabar con la pintura en la segunda mitad del siglo XX, digamos que también son los nombres de la insoponible hegemonía nihilista” denunciando “la nadería industrializada, clericalizada, academizada y semiotizada de la que ha derivado una estética nihilista” como consecuencia la pintura ha quedado reducida “a su valor documental y lingüístico, a un sistema de significación en el que habitan la ausencia y el vacío”⁶⁴ que hace que ya no se vea el cuadro más que como “*signo* en el que averiguar el simulacro que la significación trata de documentar, y a poco que se siga ese camino, se llega a la *estética del simulacro* (de los figurativos de Bonito Oliva, los posmodernos de Rosalind Krauss o los abstractos <<redefinidos>> que Demetrio Paparoni reúne en su revista Tema Celeste, aunque la obra de muchos de ellos se resista a la <<redefinición>>) Es también el camino de la pintura figurativa hacia el paroxismo de la imagen que arroja al arte de pintar a un estado infra-pictórico, similar al que Meyer Shapiro y Richardd Wolheim han llamado *Ur-pintura*...”⁶⁵ Por todo esto a Amestoy le interesa la pintura que no “subordina la configuración del cuadro a la captación o manipulación de la imagen. Por el contrario, la construcción, la configuración pictórica antecede al tema (...).”⁶⁶

Andrés Ruiz manifiesta su preferencia por la “querencia poética de la mayoría de nuestros pintores, de su tendencia hacia el misterio de la realidad y hacia el misterio de la representación, de su abandono de los situacionismos propios de la especulación teórica.”⁶⁷ El crítico siempre ha manifestado su rechazo hacia el pop: “una coartada para la imagen pintada, pero también un despeñadero, un precipicio al que la pintura que sabe no ser sólo una imagen se resiste a ser lanzada”⁶⁸ así como a la pintura conceptual, que considera, *otra cosa*. Dedicó un apartado a las aproximaciones del escenario europeo a la figuración, la muestra *Figurable* de Achille Bonito Oliva (Génova, 1988), y otras trayectorias como las de Salvo, Peter Angermann, Jan Knapp, Milan Kunc o Stefano di Stasio, así como el gran referente, la exposición de Jean Clair sobre figurativos silenciados.

61 *Ibid.*, p. 39.

62 ANDRÉS RUIZ, Enrique: “Creencias de la pintura abstracta: años cincuenta *versus* años noventa”, en *Líricos de fin siglo...* p. 38.

63 *Ibid.*, p. 39.

64 *Ibid.*, p. 27.

65 *Ibid.*

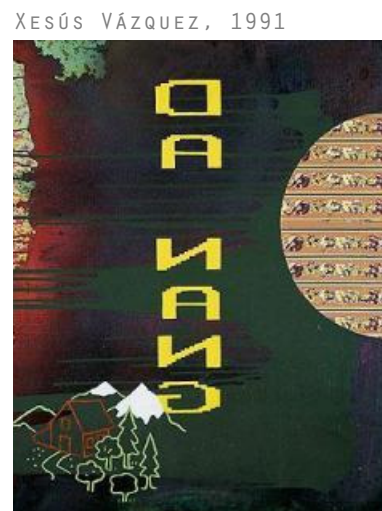
66 *Ibid.*, p. 32.

67 ANDRÉS RUIZ, E.: *Canción de las figuras...*, p. 18.

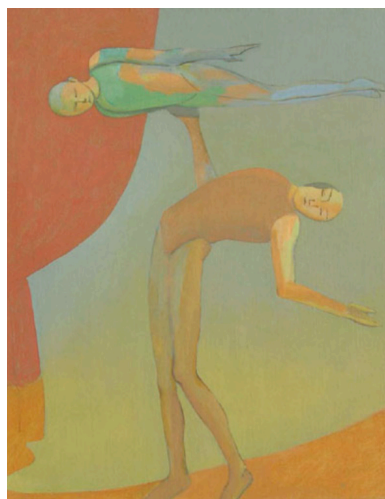
68 *Ibid.*, p. 20.



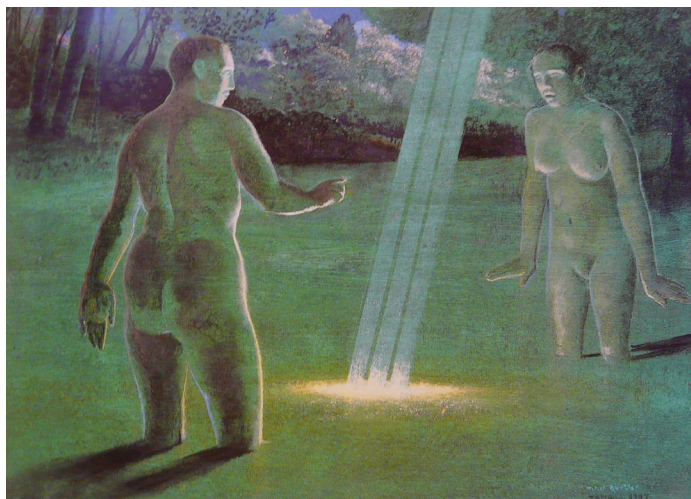
MANUEL SÁEZ



XESÚS VÁZQUEZ, 1991

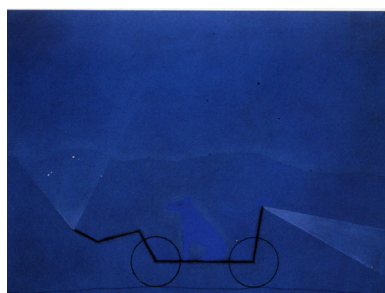


ISABEL BAQUEDANO.



CARLOS SWARTZ,
BESTIARIO-14, 1997

MARÍA GÓMEZ,
AURIGA Y GÉMINIS, 1999



CHORRO DE LUZ EN EL RÍO, 1997

En el mismo catálogo Javier Rodríguez Marcos, en su texto “¿Pintar todavía?”⁶⁹ recogía la observación de Benjamin sobre cómo “La expresión de quienes pasean en las pinacotecas revela una mal disimulada decepción por el hecho de que en ellas sólo haya cuadros colgados”, respuesta que se repite en un tiempo, el del final de siglo, de “expertos decepcionados”, un tiempo en el que resulta difícil justificar el hecho de seguir pintando y hacer figuración, y al mismo tiempo pretender ser contemporáneo. A la pregunta de si es por tanto la pintura un ejercicio póstumo, una lengua muerta, recoge la introducción de Nicolás Sánchez Durá en *Muelle de Levante*, para el autor se trata de juzgar hasta que punto “adoptar el sistema de convenciones significantes que la pintura representa redundante en una expansión de la libertad a la hora de crear y comunicar sentido, que es, a fin de cuentas, de lo que trata de forma peculiar el arte”⁷⁰ insiste en el caduco axioma que identifica vanguardia (artística) con progreso (político) y encuentra la explicación a la continua muerte y resurrección de la pintura en determinadas actitudes: “de ahí su continua necesidad de escribir una historia unidireccional y su recurrente afición, desde una teoría anti-canonización, a construir cánones, desde un miedo que se trata de combatir matando a los fantasmas de los que proceden”⁷¹

El autor concluía con una reflexión sobre como la pintura en tanto que lenguaje estático, ha tenido que repensar su ser como lenguaje de la atemporalidad y acudía a Berger para quien tradicionalmente la pintura hablaba de lo efímero, de lo particular de lo sensual, y su “mediación entre el reino de la atemporalidad y lo visible y tangible era más total, más intensa que la de cualquier otro arte. De ahí su función icónica y su poder especial” Así, para Rodríguez-Marcos: “Sin una coexistencia reconocida de lo efímero y lo atemporal, el arte pictórico no puede hacer nada de importancia. El arte conceptual es simplemente un comentario acerca de esto”⁷²

Esta trama de reivindicación de la pintura comparte escenario artístico con propuestas en las que la pintura ilustra un tema (la pintura de Marina Nuñez por ejemplo), abandona su soporte (la pintura expandida de Manu M.) o en las que el acercamiento al arte conceptual es expreso. Sucede así con la obra de Amondarain, Juan Luis Martín Prada, Nati Bermejo, Perejaume, o Mateo Maté, aunque se cumpla la condición que advertía Eguizabal: “acaso más que nunca el artista entre

69 *Ibid.*, p. 39.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 40.

72 *Ibid.*, pp. 43-44.

dos siglos, (...) pinta desde la conciencia de la tradición a la que pertenece”⁷³. En el cambio de siglo se puede observar así, cómo gran parte de la pintura española, aún con distintos intereses, comparte un alto grado de iconicidad.⁷⁴

La pintura expandida o próxima a procesos y puestas en escena propias de la instalación gana terreno. La obra gana en espectacularidad y acceso al espectador, ahora usuario. Como recuerda Josu Larrañaga la instalación es propia de la época del espacio como la definía Foucault, “propuestas que persiguen poner en relación la percepción y la experiencia en un espacio tangible donde se relacionan cuerpo y mente, aspectos simbólicos y perceptivos, teóricos y fenoménicos”⁷⁵ si las formas de instalación se han asentado con tanta facilidad y naturalidad en el entramado cultural, no es sólo por la amplitud y variedad de formas que ha sido capaz de aglutinar bajo un término, más bien ambiguo, sino fundamentalmente, con las condiciones en las que el entramado artístico se ha ido adaptando a la nueva espacialidad del arte.”⁷⁶ Si las últimas décadas muestran la preferencia de prácticas espaciales o contextuales en los museos, esto se corresponde para Larrañaga con los nuevos planteamientos: “los asentados en la relación, la actividad o el debate, cuando no, directamente, en las relaciones sociales y la espectacularidad.”

La instalación, el objeto, la fotografía, etc., van a acoger los nuevos modos en los que se manifiesta lo pictórico, la fotografía como medio gana relevancia su implicación en este sentido es fundamental, desde los planteamientos cercanos al hiperrealismo fotográfico, como el de González Cuasante⁷⁷ (su figuración ya estuvo presente en *Arte último*), las mezclas de Dario Villalba, Ugalde, Susy Gómez, Carmen Calvo, o las nuevas implicaciones de las obras de Ydañez o Marty, centro de análisis en la actualidad.

Así tiene lugar la denominada ‘pintura sin pintura’ ya referida y que suele asociarse con artistas como Ignasi Aballi o Miquel Mont. En *Pintura contemporánea española*, esta tendencia sería la que caracterizara la pintura de estos años, ya que la autora denomina ‘pintar sin pintar’ por extensión a toda la década de los 90. Para Fdez. Polanco no sólo, serían representantes de esta tendencia artistas como Perea-jaume, Amondarain, Victoria Civera, Dario Villalba, Susy Gómez, ya citados, sino que Jaume Barrera, Juan Luis Moraza, Javier Baldeón, Nacho Criado, Eva Lootz, Fernando Sinaga, Jordi Colomer, Brossa, Chema Madoz, o, Pedro G. Romero, Rogelio Pérez Cuenca, Ouka Lele, Ciuco Gutiérrez, o Pep Agut, configurarían la lista de artistas que han reconsiderado el propio hecho pictórico, tomando como referencia la pintura, citándola, pero ampliando su repertorio formal y técnico. Tal versatilidad de propuestas describe un espacio que prácticamente no puede ser acotado. Polanco recoge sólo un tipo de pintura: “que más allá de otras materias y formatos, le interese incorporar a su discurso tanto los propios espacios de exhibición como el diálogo con otros medios, con el lenguaje textual, con el lugar, y el espectador. A la que se hace “una pregunta crítica: ¿Cuál es la posibilidad de representación, la situación del lenguaje pictórico, su salud, su razón de ser en un mundo volcado al ruido mediático?”⁷⁸

73 EGIZABAL, Raúl: “Catalogo de ilusiones”, en *Canción...*

74 GONZÁLEZ CUASANTE, Jose María: *Iconicos* (cat. exp.). Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1999, s.p.

75 LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Nerea ed., Guipuzcoa, 2001, p. 29.

76 *Ibid.*, p. 30.

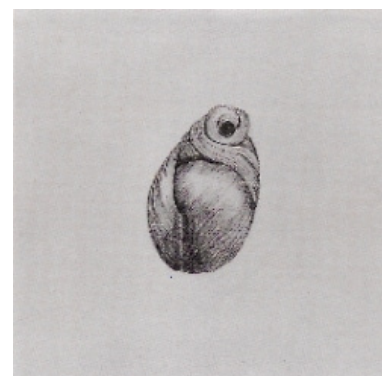
77 GONZÁLEZ CUASANTE, J. M.: “Una reflexión sobre el fotorrealismo” (cat. exp.). Burgos, 2007.

78 FDEZ. POLANCO A.: “Otros tiempos para la...”, p. 64.



CUASANTE, INTERIORES

SUSY GÓMEZ, 1993



Ser Pintor o De las Cosas que Pierden su Nombre

“Si comparo el panorama de la plástica cuando yo tenía treinta años con el de ahora, es tan descomunal el crecimiento que ha habido que considero que no estoy en el mismo campo, que ése no es mundo que yo elegí, el mundo que yo conozco y para el que me preparé (...)”

Luis Gordillo

La década de los noventa supuso un cambio de estatus para la pintura pero también para la figura del pintor que ve derrumbarse las estructuras sobre las que establecía su trabajo. El papel del artista en general se encuentra también en proceso continuo de definición, y algunos de sus tópicos se discuten también desde la práctica artística.

De Trucos y Artificios

Aún hoy, con motivo de las grandes ferias de arte, la crítica especializada continúa asociando estos eventos con las antiguas ferias, dónde los stands serían atractivos gabinetes a los que el público acude para ser sorprendido a la voz de *pasen y vean*. Inevitablemente el artista es presentado todavía como un ilusionista: “... hemos notado que el arte ya no es vídeo, foto, pintura o instalación... O es todo esto, pero además los cuartos de las maravillas donde los artistas, como grandes magos, despliegan todos sus trucos”.¹

Los noventa han dejado un rastro de obras en la que todavía el pintor recurría a la imagen del mago, pero también otros artistas contemporáneos, como Juan Muñoz acudía a la figura del triler para autorretratarse. En el nuevo siglo magos, payasos, bufones, o el clásico arlequín que cuestionara Benjamin Buchloh², continúan utilizándose por los pintores para conformar autorretratos, bien como reflexión sobre el acto creativo y su carácter ilusorio, bien como reivindicación de la capacidad de generar ilusión de la obra artística. Así Chema Cobo viene utilizando la figura del bufón o arlequín desde los años setenta, cómo lo hiciera también Pérez Minguez, y desde los ochenta y noventa han recurrido a ella pintores como Cortijo, Dis Berlin, o Carlos García Alix. El mago aparece en el trabajo reciente de Charris y en el de Dis Berlin de forma recurrente. Quién también ha evocado fragmentos de antiguos gabinetes con la figura de un posible científico que se relaciona con extraños objetos para llevar a cabo experimentos poco verosímiles: “soluciones imaginarias para una ciencia inventada, que también podían evocar derivas patafísicas,” María Escribano describía a este pintor como “Alquimista de imágenes, las observa, recolecta, archiva, mezcla y destila.”³

Mientras, las obras que proceden de otro tipo de artistas y se refieren a la magia o



PISTOLESSI, *ILLUSIÓN CÓMICA*, 1994

PEREJAUME, *PINTORESÍ*, 1995.



1 REVUELTA, Laura: “El truco más caro del mundo”, en *Abcd de las letras y las artes*, nº 802, 16/06/2007, p. 32

2 BUCHLOH, Benjamin H. D.: *Formalismo e historicidad*. Akal, Madrid, 2004.

3 ESCRIBANO, María: “Una experimentación propia”, en *Laboratorio de misterios* (cat. exp.). Guillermo de Osma Galería ed., Madrid, 2004, s.p.

DIS BERLÍN, *OTRO TIEMPO, OTRO LUGAR*, 2004

al truco, utilizan los mismos recursos para revisar críticamente esas asociaciones pictóricas y ponerlas en cuestión. De igual forma requieren al espectador para que reflexione sobre su posición. En este contexto se presentan las obras de Pep Agut.

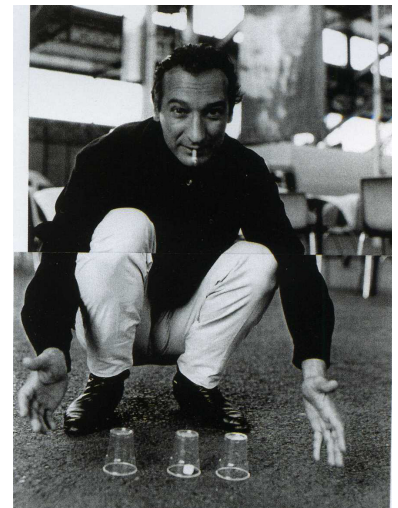
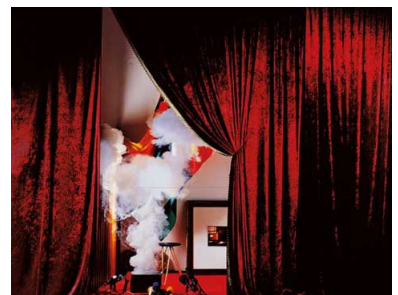
Para señalar el definitivo final de esa asociación Vicente Verdú titulaba *El arte sin magos*⁴ la presentación de los artistas que habían sido seleccionados en la última convocatoria de Generación 2008. En este texto Verdú abordaba la nueva definición del artista en la actualidad, tras la pugna contra la sacralización del arte que desde principios del siglo XX tiene a la figura del artista, y en concreto a la del pintor, como la principal diana. Éste sería también el primer objetivo a abatir para terminar también con la antigua actitud reverencial a la cultura. (Una actitud que si bien ha ido desvaneciéndose desde la aparición de la cultura de masas y la propagación del pop, persiste todavía en diferentes conductas.) Verdú insistía: “La continuidad de la arrobada visión de la obra, la atónita exaltación del original y la mística reverencia al autor constituyen una secuela de tiempos vetustos, acordes con la instrucción religiosa que tratará al cuadro como lienzo sagrado, manchado por la bendita huella del artista y a la manera inasible de la Síndone turinesa.”⁵ En la edición anterior había sido premiada una obra de Pep Agut destinada a mostrar la inoperancia del artificio y el truco en la esfera del arte, y su transformación casi en mueca. Señalando los gestos que dirigen la atención del público hacia esa fractura operada en el arte - como una grieta abierta- desde la que el artista propone la rehabilitación de su capacidad crítica: “al final es el gesto mismo lo que se espera del artista, es el gesto lo que constituye al mago, es su acción lo que le permite empezar a ser lo que es ante los otros que, también en ese instante empiezan a ser lo que son.”⁶

Por otro lado, Verdú dejaba constancia de la progresiva desaparición de la consideración del artista como un creador, y como en la actualidad no hay ningún

4 VERDÚ, Vicente: “El arte sin magos”, en *Generación 2008*. Obra social Caja Madrid. Madrid, 2008. Recordamos la obra de Paul Ekaitz premiada en la edición anterior. Una pequeña explosión controlada detrás de un clásico telón rojo emulaba como aparecía la idea en el estudio del artista.

5 *Ibid.*, p. 13

6 HERRÁEZ Beatriz: “De la posibilidad contenida en el fracaso. A partir de una conversación fragmentada con Pep Agut”, en *Artecontexto*, nº 21, 2009, p. 46.

CARLOS GARCÍA ALIX, *AUTORRETRATO*JUAN MUÑOZ, *AUTORRETRATO*PEP AGUT, *FOTOGRAFÍA*PAUL EKAITZ, *FOTOGRAFÍA ON THE OTHER SIDE*, 2006



CHARRIS

inconveniente en ser un extraordinario ‘creativo’ pero que el artista pretenda presentarse socialmente como un ‘creador’, es otra cuestión, debido a que: “En paralelo a la amplia secularización de lo social ha cundido el desencantamiento del arte y a la antigua demiurgia atribuida al artista ha seguido su estimación como un productor más.”⁷

En este sentido, José Luis Brea, desde la teoría estética y siguiendo los planteamientos que en los años 30 realizaran figuras clave como Duchamp, viene insistiendo en las exigencias de este nuevo papel para el artista. En el 2004 publicaría su *Redefinición de las prácticas artísticas* s21,⁸ una serie de treinta y siete normas que definían tanto la nueva situación para las obras artísticas como para el status del propio artista. Comenzando por un rotundo “no existen más los artistas” señalaba el fin de la idea de autoría, de la obra de arte, de un mundo autónomo para el arte, así como de posibles objetos específicos u originales; el texto establecía a su vez nuevas relaciones como ‘sujetos de experiencia’, sustituyendo la apariencia de las obras por el campo de intensidades que éstas generen; y la idea de re-presentación por la de ‘presencia’; para terminar analizando las consecuencias que estas nuevas definiciones van a generar en el mercado y en las relaciones de trabajo, cambios fundamentales que van a exigir nuevas responsabilidades sociales a los artistas, ahora ya productores. En la presentación de unas jornadas sobre arte insistirá en esta nueva labor: nada de ser productor de mero ornamento, de puros efectos furtivos asociados al consumo de la belleza formal, ahora el artista debe mostrarse “como un auténtico *generador de conocimiento* implicado de lleno en los procesos de su producción social (...) como investigador, como un genuino productor de saber y reflexividad que encuentra de forma natural su

lugar en territorios muy cercanos al del investigador intelectual, el científico y el productor de innovación, con un papel por tanto estratégico en el desarrollo de las sociedades contemporáneas, en que la producción y gestión efectiva del conocimiento se convierte en cuestión crucial.”⁹ Brea le otorga al artista una función política, se trata de la vieja utopía del artista como activador y transformador de lo social.

El entusiasmo de Brea genera una contradictoria consecuencia: su nuevo papel ‘estratégico’ implica que el artista se sienta de nuevo un elegido al servicio de una gran causa, dotar de nuevo al arte de posibilidades. Tal emancipación sólo sería factible gracias a las nuevas tecnologías, se cumpliría bajo sus condiciones. El autor se aleja del escepticismo dominante actual que describía Verdú en la citada presentación, en el que “Cualquier pretensión radicalmente salvífica del arte suena tan grotesca como los enfáticos discursos de los novelistas a la violeta, que se refieren a la novela como procuradora de libertad, solidaridad, revolución y formidables tontadas por el estilo.”¹⁰

Pero es que para Brea, lo digital es algo más que un nuevo medio que se ofrece como campo fértil para la creatividad del artista, no se trata de poder disponer de nuevas técnicas y usos, es revolucionario porque va a permitir que puedan tener lugar cambios trascendentales. Verdú se refería también en el citado artículo a las novedades que permite el Net-Art: “dónde no cabe preguntarse si lo que vemos es la obra o su reproducción, ya que la obra ‘está’ exactamente en el lugar de su distribución, en nuestra pantalla de ordenador y en el momento mismo en que la vemos. (...) Literalmente ‘utópico’, no acontece en lugar alguno y al mismo tiempo puede ser una creación libre y abierta, expuesta a la

⁷ *Ibid.*

⁸ BREA Jose Luis: “Redefinición de las prácticas artísticas”, apéndice de *El tercer Umbral Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Cendeac, Murcia, 2004, pp. 120-130.

⁹ BREA, José Luis: en la presentación de las “Jornadas Arte - Ciencia -Tecnología” [en línea], en *w3art.es*, nov. 2004.

¹⁰ VERDÚ, Vicente: *Op. cit.*, p. 14.



SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ

modificación de cualquier participante.”¹¹ Para pasar a relatar lo que se ofrece en esta sociedad anónima, a cambio de la pérdida de trascendencia. Los artistas de la nueva sociedad sin autor o “sociedad con autores múltiples que, desvestidos de sus trascendentes ropajes, se comportan como productores de belleza o como arquitectos generadores de espacios para la felicidad, la aventura o la calma. También para el desarrollo del pensamiento, la risa o la cromoterapia.”¹²

Brea se aleja de la oferta diversa y plural que pueda ofrecer internet para insistir en que el hecho determinante es que el sistema de red que permite internet constituye un escenario “en que una vez más para la historia de lo simbólico, tecnología y aspiración democrática pueden coincidir y favorecerse mutuamente.”¹³ La propia naturaleza de la obra digital permitiría al arte ponerse al servicio de producir conocimiento y generar procesos de socialización, generadores a su vez de comunidad, abriendo un régimen social de comunicación frente al perjudicial mercado económico.

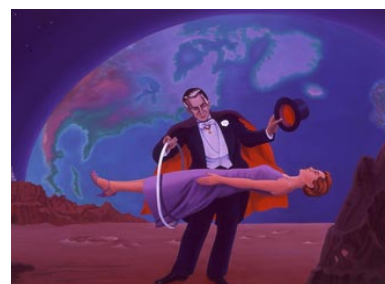
Verdú vuelve sobre las consecuencias de esta transformación: si en lo sucesivo no existirán ya ‘obras de arte’ sino unas prácticas que se llamarán ‘artísticas’, el arte no se expondrá, se difundirá; los ingresos dependerán de las cantidades de experiencia vital que el quehacer inmaterial genere a través de los derechos de circulación y lógicamente “el artista será un genuino generador de riqueza intangible y la nueva economía del arte no lo tratará ya más como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su difusión social.”¹⁴

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

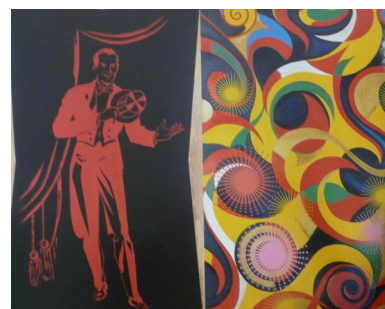
13 BREA, Jose Luis: “Cambio de régimen escópico”, en FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; LARRAÑAGA ALTUNA, Josu eds: *Las imágenes del arte, todavía* (seminario-taller). Diputación Provincial de Cuenca, 2006, p. 114.

14 VERDÚ, V.: *Op. cit.*, p. 14.



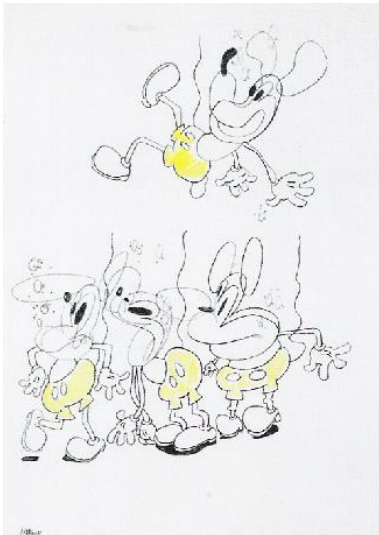
DIS BERLIN

DIS BERLIN, EN LAS PUERTAS DEL PARAISO, 1987-97





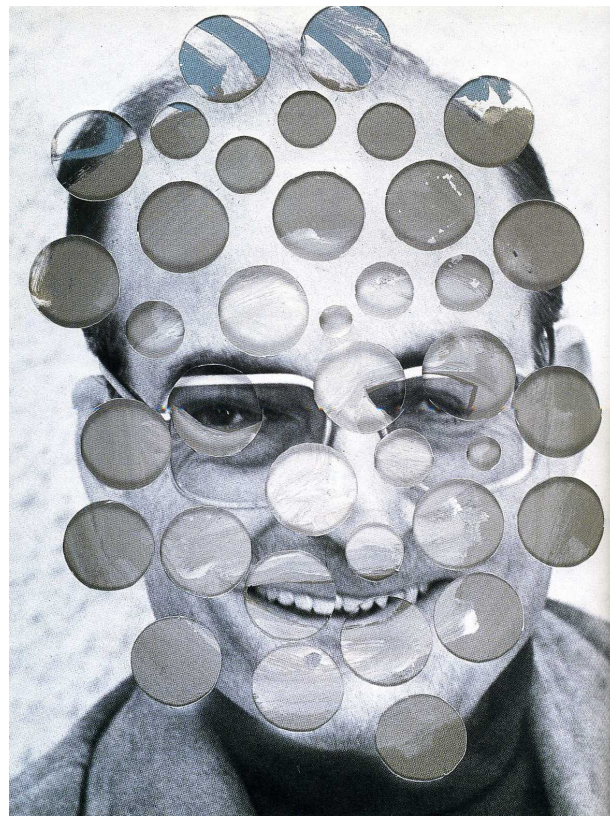
FER ÁLAMO
MUJER CON DOS M & M EN
EQUILIBRIO, UNO DE ELLOS
DERRETIDO, 2004



JAVIER UTRAY
MICKEY MOUSE BORRACHO, 1988



TH. CORRECAMINOS



GORDILLO, 1986, MIXTA

Parece que Verdú más que contemplar las posibilidades de emancipación que encuentra Brea en las tecnologías, viene a constatar, sin dejar de valorar sus aspectos positivos, el uso mayoritario que viene haciéndose de este medio, influido y contagiado del actual dominio mediático de los mass media. Verdú sitúa frente a la utopía proyectada por Brea, sin apenas mencionarla, la realidad contrastada. Para Verdú el arte no hace milagros ofrece sensaciones notables, subraya como desde todas las disciplinas se habría ido abandonando la pretensión de elaborar conocimientos nuevos para ocuparse en gestar, sobre todo, comunicaciones estimulantes. Estaríamos frente a disciplinas 'sensacionalistas': "que se dirigen al mundo de las sensaciones y no de la intelección, tratan de crear inesperados accidentes y no pesados legados. De la misma manera que ha desaparecido la importancia de la metafísica, se ha extraviado también el peso de la posteridad. La fe en la religión ha sido sustituida por la creencia en la terapéutica y, paralelamente, a la trascendencia de la obra la ha reemplazado el efecto de su inmanencia. En el lugar de la Historia se halla hoy el Accidente, y en el lugar de la santidad de la Obra Maestra luce el valor del impacto."¹⁵ Lo que Verdú parece señalar es que el resultado de sustituir ciertos valores, no ha sido necesariamente por otros mejores ya que los estandartes propios del capitalismo actual continúan imponiéndose: "La pérdida de la magia de la obra, la exhaustiva pérdida del original, la ausencia de la mitología creadora, es el destino al que conducen las nuevas tecnologías, el mercado absoluto, la omnipresencia del capitalismo de ficción que, sobre todas las cosas, concede relevancia a la realidad producida y al consumo de experiencias cambiantes y no tanto a la permanencia y custodia del valor."¹⁶

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*



JACOBO CASTELLANO, FOTOGRAFÍA INTERVENIDA

Brea en cambio insiste en destacar la gran promesa asociada a la tecnología: con la democratización de lo tecnológico va a tener lugar el cambio al “régimen escópico” que imposibilita una lectura de las imágenes como venía haciéndose hasta ahora. Con la definitiva caída del régimen anterior, que Brea desea suceda en sólo unas décadas, tendría lugar el fin “del dictado de una institución que es hegemónica y tramposa como pocas de las del conocimiento producido por el proyecto ilustrado. Además, dejar caer un régimen más de creencia, de sumisión a dogmas, un paso más en la secularización. Pero sobre todo, y quizás, la puesta en suspenso de un régimen de excepción y privilegios para cierto tipo específico de imágenes y sus productores.”¹⁷

Equilibrios

La figura del pintor es el elemento que ha salido más afectado de este proceso de secularización, sufriendo el cambio más radical en el periodo que estamos tratando. El que tal nombre apenas se utilice, su caída desde el encumbramiento en que le colocaron los ochenta, simboliza hoy la problemática que genera el acto de pintar, cuando parece que hay pocos motivos que justifiquen hacerlo.

Luis Gordillo, uno de los pintores más emblemáticos para la figuración en nuestro país, es de los que ha mantenido una actitud más reflexiva sobre estas cuestiones. La repetición, y la fragmentación caracterizan una figuración inestable que aparece y desaparece a lo largo de su trayectoria al defender la condición de constante indefinibilidad de los objetos artísticos así como su carácter antinarrativo. La retrospectiva que organizó el MACBA¹⁸ tomó como punto de partida la peculiar imbricación entre vida, escritos y obra plástica de Gordillo, describiendo la exposición como una especie de autobiografía novelada que parte de pequeños momentos íntimos entrecruzados con textos teórico-científicos. El

¹⁷ BREA, J. L.: “Cambio de régimen...”

¹⁸ GORDILLO, Luis: *Antológica*. MACBA, Actar, Barcelona, 1999.



DIS BERLIN, *AUTORRETRATO EN EL ABISMO*, 2006.



CHARRIS, *L'AMOUR FOU* 2002.



GONZALO SICRE. *JUGANDO CON LA LUNA*

VILLALTA.
EQUINOCIO DE OTOÑO



interés de Gordillo por el psicoanálisis, implica que su trabajo pictórico sea abordado en su dimensión psicoterapéutica, señalando también su fidelidad a cierto espíritu de pensamiento trágico y existencialista del que surge en los cincuenta. El artista ha descrito su trabajo como “una necesidad de huir, de sublimar, de exorcizar la angustia, de no sentirse lógico en el mundo” y como “una erótica compensativa que haga salir del pozo del no-sentido personal”¹⁹.

A través de sus piezas el fracaso de la representación pictórica regresa de manera constante y se convierte en centro de su expresividad. Gordillo siempre se ha

19 s/a: “Luis Gordillo. Manolo Quejido” [en línea], en *seacex.es*, 2007.

SERGIO, *EL TRONAMBULISTA*.

SOFÍA JACK. ANIMACIÓN

considerado pintor, con clara conciencia de las limitaciones que ello supone, lo que le ha hecho pasar por momentos dolorosos y conflictivos. Así recientemente planteaba: “¿Por qué la gente seguirá teniendo ganas de pintar aunque ello suponga una humillación ante la Normativa?, ¿ante el Progreso Estético?”²⁰ Gordillo recurría a la imagen del dibujo animado que queda detenido en el aire cuando está a punto de caer por el acantilado: “normalmente si el personaje mira hacia abajo y comprueba cuál es su situación se precipita en el vacío. El problema en los pintores es si queremos mirar o no hacia abajo, o si levitamos, henchidos, según dicen, de autismo”.²¹ Para confesar “Es un hecho que la autoridad teórica internacional (críticos, directores, comisarios, etc.) ha diagnosticado que el objeto cuadro, aún más que la pintura, es un hecho ahistórico obsoleto. Yo desde un punto de vista lógico me inclino más bien en esa dirección. Pero a pesar de todo ello sigo pintando.”²² Este artista explicaba la irregular situación de los pintores en estas últimas décadas como el pecador dentro de una religión en la que “él sabe perfectamente cuál es la norma, el dogma y sin embargo cae en la contradicción, a menudo con placer acentuado.” Y continuaba: “También me acuerdo de los dogmas marxistas y con qué dificultades vivíamos los intelectuales la heterodoxia. Evidentemente en ambos casos la crisis se produce por la imposibilidad de hacer compatibles un cuerpo de creencias con unas necesidades vitales o expresivas. Claro que hay otro grupo de pintores que al no verse tentados por una ortodoxia de ‘progreso histórico’ no tienen por qué hacer juegos de equilibrios.”²³

En estos últimos años la figura del equilibrista y la tensión que está acción supone ha sido una imagen recurrente a la que los artistas de distintas generaciones han acudido a menudo. Más allá del tradicional vínculo que la pintura tiene con el cir-

PAGOLA

FIGURACIONES
145

20 GORDILLO, Luis: “Equilibriosmos”, en *Exit Express*, nº 6, oct. 2004, p. 8.

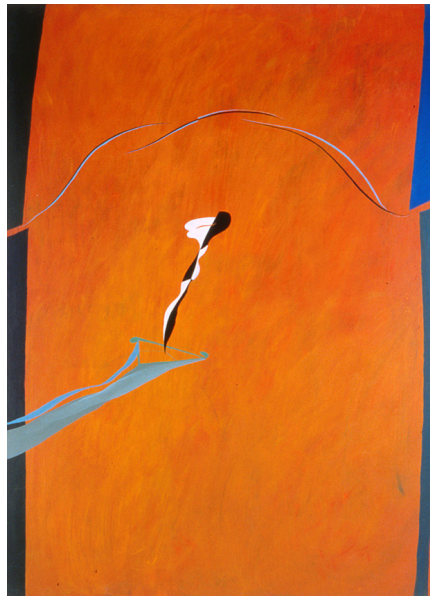
21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

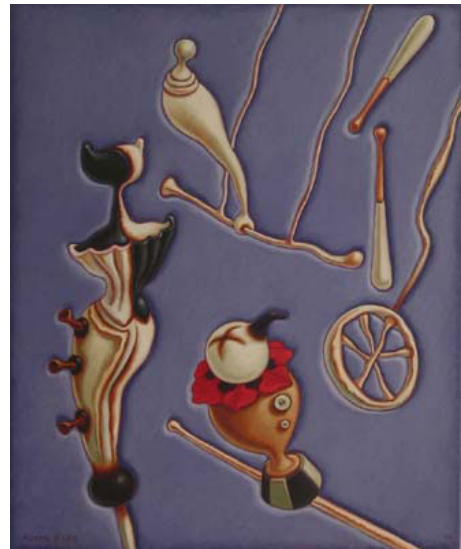
23 *Ibid.*



PACO DE LA TORRE



CHRISTIAN DOMECCQ, ESPEJO OSCILANTE, 1990,

C. FORNS BADA
EQUILIBRISTAS, 2004.

ANDREA BLOISE



FERNÁNDEZ ÁRIAS



co, la insistencia que las jóvenes generaciones están haciendo en el equilibrio con imágenes más oscuras y cargadas de misterio, quizá puedan entenderse como un metáfora de esta situación. El pintor pierde el suelo que antes estaba estable bajo sus pies, pero todos los artistas perciben la inseguridad e inestabilidad de aquello en lo que consiste hacer arte. Es un icono en el se encuentran distintas generaciones, desde las emocionantes e impecables series de Isabel Baquedano a las densas obras de Curro González: “El artista sabe de su posición y responsabilidad universal y del bagaje que le acompaña, probablemente su única riqueza, y no sin cierta ironía se autorretrata -como sucede en *Trayéndolo todo a casa* (1999) o *La cuerda floja* (2000)- arrastrando como un chamarilero funambulista todo lo recogido/rescatado a lo largo de la historia del arte y la cultura”.²⁴ También le sirve de autorretrato a Dis Berlín -simbolizando su propia rebelión contra una modernidad programada que admirara en pintores como De Chirico-, a jóvenes artistas como Sofía Jack para abordar la libertad del individuo y a Jacobo Castellano, a través de sus fotografías intervenidas reflexionar sobre la tarea de abordar la historia de cada uno. Aquí la sombra de la muerte está también presente, en el hipotético funambulista que imagina Castellano “lo fúnebre se conjuga con el pánico latente” como señalaba Alonso M.: “Genet vió con claridad como <<el público negaba así esa cortesía al acróbata: hacer el esfuerzo de mirarlo mientras rozaba la muerte>>”.²⁵ Ya en las obras que Cristian Domecq realizó en los 90, una serie denominada *Equilibrios* en la que frágiles personajes “Son y no son a un mismo tiempo, permanecen en el límite que afecta a su propia definición (...) Su secreto reside en que logran suspenderse en la cuerda floja de su identidad, situándose en una zona entre lo posible y lo real donde instalar su trapecio”²⁶ actitud que puede entenderse como metáfora del pintor. Sánchez Balmisa señalaba la política, la subjetividad y el arte, como los tres factores que permitían al artista plantear un intento “de crear suturas poéticas que nos hagan resistir, aunque sea de forma transitoria, ese débil juego de equilibrios en el que se ha convertido la vida contemporánea.”²⁷

24 TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Curro González”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, D.L. Madrid, 2008, p. 188.

25 ALONSO MOLINA, Óscar: “La muerte de las cosas”, *ABCD las...*, nº 995, 24/01/2009, p. 32.

26 VINATEA, Eduardo: S/t. Cit. en ALONSO MOLINA, Óscar: *Iluminación de Contraste. Obras escogidas de las colecciones ICO*. MUICO, Fundación ICO, Madrid, 2007, s/p.

27 SÁNCHEZ BALMISA, Alberto: “Rafael Agredano”, en OLIVARES, R. (edit.): *100 ...*, p. 40.



ISABEL BAQUEDANO



BELÉN FRANCO
TRAPECISTAS EN LA BASTILLA, 1993



RUTH GÓMEZ, *EL ARTISTA DE LA VIDA MODERNA*

CURRO GONZÁLEZ, *EN LA CUERDA FLOJA*

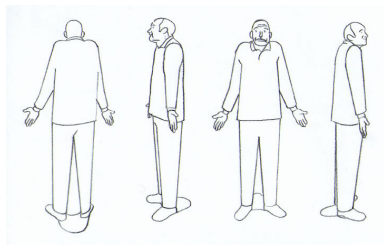


DIS BERLIN, *EL EQUILIBRISTA CÓSMICO, 1993*





ENRIQUE MARTY,

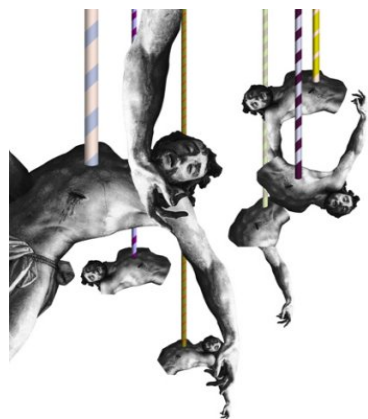


RAFAEL G. BIANCHI, *NO PRE-
GUNTAS AL ARTISTA IGNORAN-
TE*



LUIS MAYO, *CARRUSEL EN EL
DESCAMPADO*, 1997, TEMPLE

JACOBO CASTELLANO, COLLAGE



JACOBO CASTELLANO, SERIGRAFÍA, BOLÍGRA-
FO, COLLAGE

Fin de Fiesta

El carácter fúnebre de las obras de Castellano prevalece también en sus tiouvivos resueltos con diferentes registros. En otros artistas como Marty, o Peralta, el tiouvivo va a resultar otra de las figuras recurrentes para señalar este malestar, desde diferentes puntos de partida en cada uno. El carrusel puede entenderse como un posible emblema del carácter de la propia obra de arte, ahora luminosa como el artilugio de feria que recoge todos los deseos, ahora apagado, como chatarra abandonada y sin uso. La pintura gira desde la obra especular al objeto desfasado. Las ferias simbolizan un conjunto de deseos y temores compartidos, de atracción por lo morboso, también curiosidad por lo prodigioso y lo extraordinario, pero que acaba también rodeado de tristeza: “Sentimos cómo ese encuentro inesperado con el lugar nos traslada hasta una sensación poderosa y antigua: un desamparo más profundo que el propio regreso a la infancia, tal vez porque las ferias tienen algo de destierro permanente, un exilio que acaba por ser el alejamiento de la casa de la memoria.” El carácter siniestro que desprenden estos artilugios y la aureola melancólica con la que parecen protegerse los artistas fue advertido por Parreño en las obras de Peralta: “El tiouvivo de los bombarderos giraba en torno de una torre de control, como indios alrededor de un rostro pálido aterrado”²⁸. Parreño explicaba estas máquinas como arquetipos: “elementos de un cuadro con el que el pintor resume el mundo, o son el atrezzo de una mascarada organizada por la realidad para darnos definitivamente el esquinazo”²⁹. Y tras la aparente felicidad de un parque infantil advertía una “tensión entre el significante y el significado, entre tema y representación, como si alguien nos avisara de un incendio en voz baja.” Para Parreño la impecable factura esconde en sí misma una experiencia tenebrosa: “en la misma pureza de las líneas y la estabilidad del acrílico late un misterio inquieto, una secreta desazón: la de haber visto y soportado. Escribió Stanislaw Lec: <<Me ofrecieron caramelos letales, pero no escondían nada, lo venenoso era el azúcar.>>”³⁰ Autores como Renes o Leal acuden también a una estética de carácter infantil o inmersa en la ligereza pop, pero de una factura mu-

28 PARREÑO, José María: “Catástrofes de Mecano”, en *Chema Peralta, Pinturas* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 1999, p. 8.

29 *Ibid.*, p. 9.

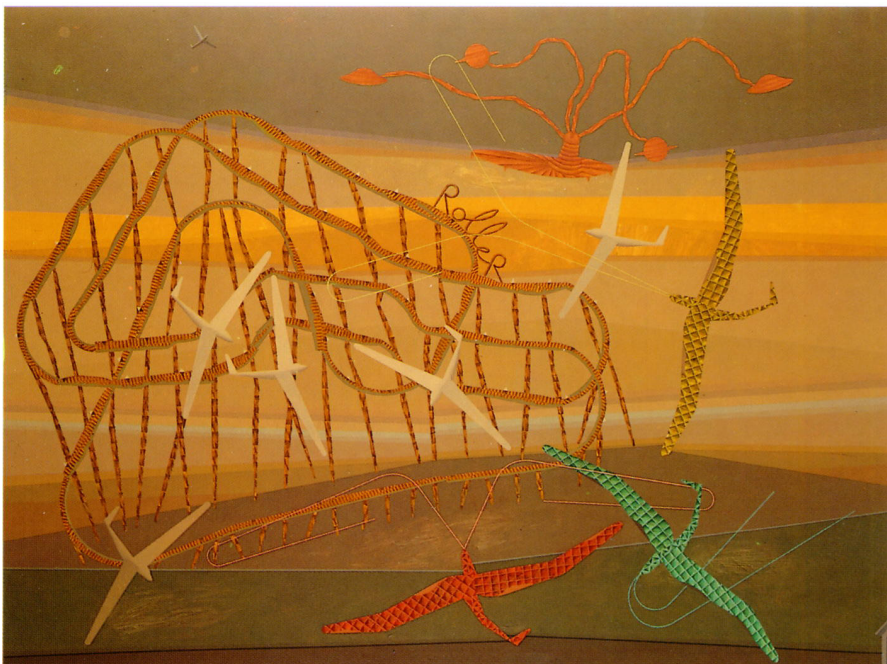
30 *Ibid.*, p. 10.



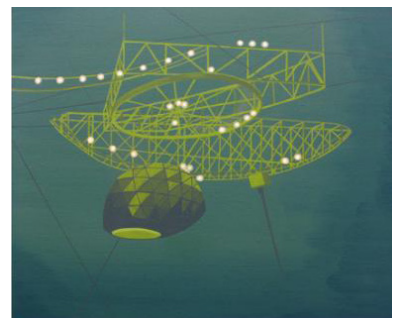
PERALTA, *TIO VIVO*, 1998



JACOBO CASTELLANO



PERALTA, *ROLLER*, 1998.



MORALES, *RADIOTELESCOPIO DE ARECIBO*, 2008 (DÍPTICO)

cho más directa e inmediata que Peralta. Frente al mundo rescatado, al refugio que construía Peralta, estos artistas parecen atender sólo al instante. Mariano Navarro advertía como la subjetividad y sentimentalidad de la pintura pop, persistía en Leal, es la “Sensibilidad emanada o venida de su instantaneidad, la que marca sus estrategias, a la vez que encauza la desolación, las contradicciones y la



AITOR SARAIBA, *FIN*



RENEs. *CUIDADO CON LAS RAÍCES*



FERNANDO RENES



LEAL, *LA BARRA*

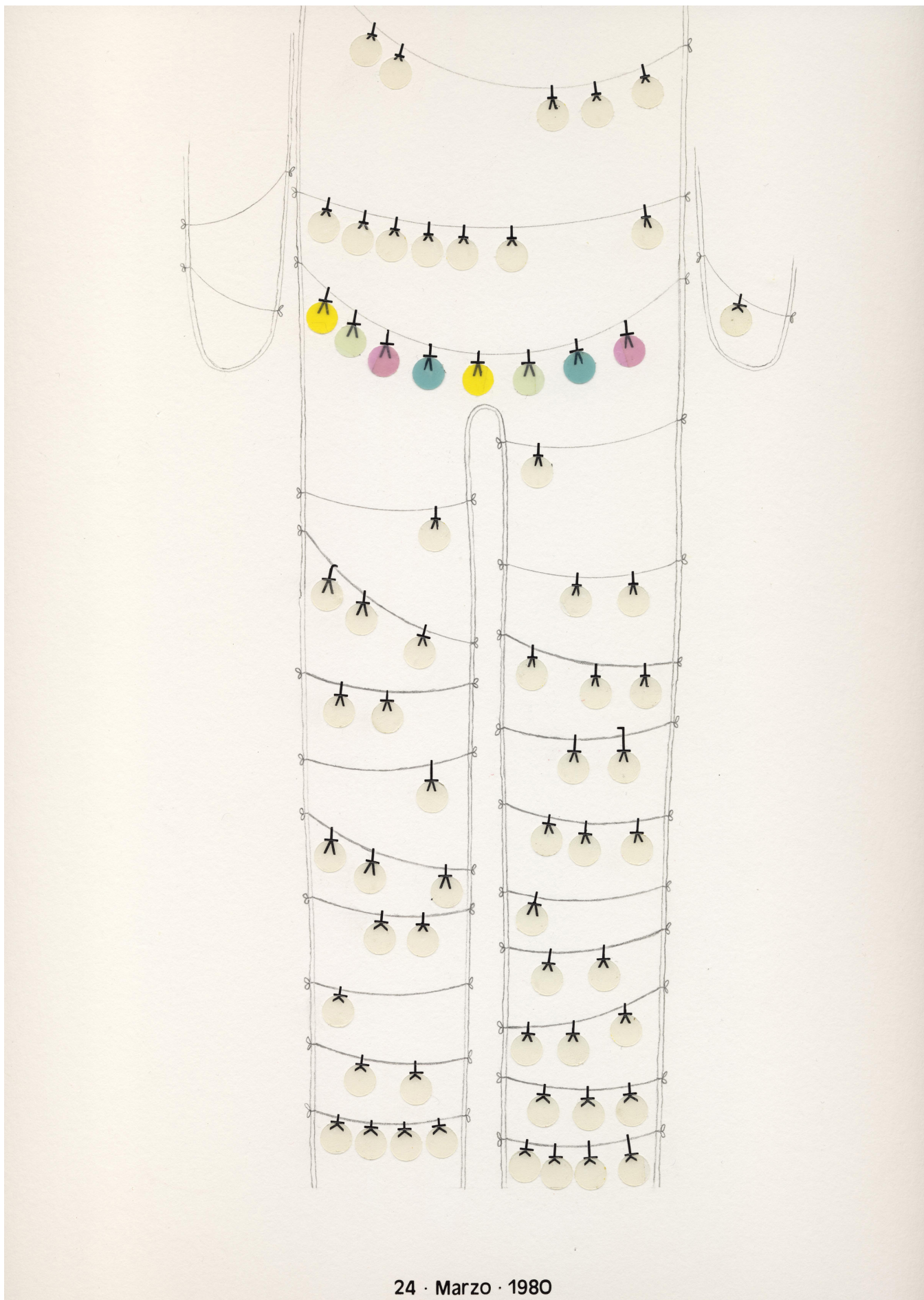
AITOR LAJARÍN, *POSTBEIJING BITES*, INSTALACIÓN



tristeza de la época que le ha correspondido vivir.”³¹ La figuración permite a toda una generación de artistas mostrar una conciencia de lo efímero, y proponer la contemplación como momento de enfrentamiento con el fin de fiesta. Lástima que terminó... los restos de la fiesta, las banderillas que decoran las celebraciones, ocupan así variadas composiciones de Leal, Charris, Renes, Lajarín, Saraiba, MP & MP Rosado, o Alabau. Habitaciones con globos abandonados aparecen tanto en las luminosas imágenes de Renes como en las oscuras de Castellano o Rivero, como referencia a la memoria, a la infancia, a la presencia del pasado.

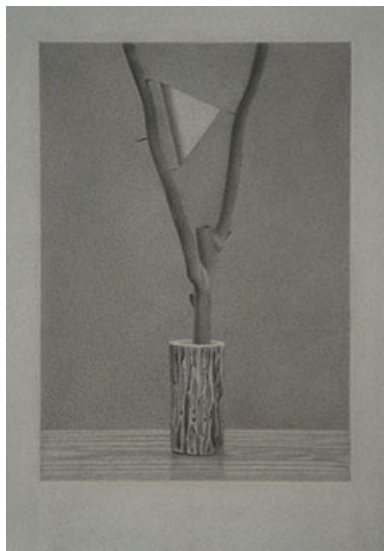
En la obra de Bermejo esas banderillas de países que servían de motivo de decoración, se convierten aquí en la evidencia de como gran parte de la humanidad se encuentra bajo violentos conflictos.

31 NAVARRO, Mariano: “Miki Leal”, en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, (2 vols.). Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, vol. II, p. 188.



24 · Marzo · 1980

MARÍA ALABAU, 24- MARZO-1980, 2010, PAPIER COLLÈ



PEREÑIGUEZ, *FRISO (SCHILLER) PARTE 8*, CARBÓN Y LÁPIZ CONTÉ/CARTÓN, 2008.



NATI BERMEJO, *BANDERAS Y BANDERINES PAÍSES EN GUERRA Y CONFLICTOS ACTUALES*, BANDERAS IMPRESAS/PAPEL, 2009.



CHARRIS, *LOST IN YOKOHAMA* 2006.

Salir al Ring



PEREÑIGUEZ

Algunos de estos artistas han establecido la figura del el ring como espacio de lucha y confrontación que aquí parece utilizarse como símil del campo creativo y artístico, así pueden entenderse las obras de Sofía Jack en las que se dan instrucciones para llegar al ring a través de una mirilla, o en las complejas relaciones que establece Jacobo Castellano entre distintos elementos a través de ese terreno de juego. El ring se muestra vacío, sin sus ocupantes y sin esas normas que hacen posible tolerar la violencia que allí tiene siempre lugar. Sin actores, se propone como objeto de contemplación, pantalla en la que el espectador puede proyectar sus fantasmas o deseos. En la serie de dibujos de Jack *Componentes pasivos*, “La suave y pacífica distorsión que siempre hubo tras estas líneas o que el espectador desearía atribuir a los dibujos, definitivamente silencia el patetismo de las historias épicas que ya han sido desmanteladas.”³²

En este contexto, el boxeador, figura clásica en autores como Arroyo, regresa también al escenario artístico para abordar el asombro y extrañamiento, la perplejidad, como estado anímico que invade a los artistas, constatando además la imposibilidad de cualquier sistema, porque en estas obras tampoco parece haber respuesta. Así artistas como Calvo con títulos significativos “Hay amarguras íntimas” donde parece haber una voluntad de autobiografía, o Juan Ángel González de la Calle que utiliza la figura del luchador enmascarado como retrato del pintor. Pero si hay una artista que lo utiliza de forma recurrente es Ángeles Agrela, en su obra *luchadores, contorsionistas y Superhéroes*, seres inmersos en pleno esfuerzo físico, sirven para tratar, desde la ficción, el estatus del artista y sus habilidades, así como las ideas de esfuerzo y sacrificio que ha tenido siempre asociadas. Dis-

JACOBO CASTELLANO, FOTOGRAFÍA



32 DELBEKE, Maarten: “Living in a box/Boxing in a living Room”, en *Sofía Jack. Living in a box/Boxing in a living Room* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., 1998, p. 5.

MP & MP ROSADO, *s/t*, 2005, TINTA DIGITAL Y ACRÍLICO

tintos papeles que la propia artista representa para conformar un álter ego que le permita hablar de su papel, como sucede en *La Elegida*, disfraces que “Podrían parecer la representación de una automaquia, una contradicción o batalla que el cuerpo establece consigo mismo, trasladan este carácter a una reflexión sobre el papel del artista.”³³ Medina se preguntaba aquí si “¿Esta condición de artista no corre el riesgo de sucumbir a la aporía?”³⁴ Si sus compañeros figuraban como equilibristas, Agrela adopta desde el sarcasmo y la ironía la imagen de la contorsión como actitud artística, para preguntarse si la labor del arte consiste en “hacer algo simple de un modo muy complicado o bien hacer algo difícilísimo de un modo simple”³⁵. Los ojos representarían el esfuerzo monstruoso por el que la protagonista sufre, en un doble plano: físico e intelectual ya que la experiencia personal se construye desde la intemperie, desde el desarraigo y el trauma.³⁶ Agrela cuestiona en estas obras, “esta determinación como condición artística de tantos epígonos románticos y reflexiona, sobre la perspectiva de que el arte sea algo que vive en la contradicción o en lo inverosímil.”³⁷ La crítica ha señalado la escenografía onírica como un elemento que pretende suscitar preguntas “dónde la obra se vuelve metáfora y no invitación al sueño.”³⁸

Álter Ego

La máscara sigue así vigente en el arte contemporáneo, no sólo Agrela sino también Linarejos Moreno recurre a ella para encarnar el papel de artista pero aquí a través de la caperuza de un ave de cacería. Moreno utiliza en su obra gráfica duplicaciones de sí misma para actuar como cazadora chaman capaz de hacer visible

33 MEDINA, Pedro: “Contorsionista”, en *Artecontexto*, nº 17, 2008, p. 123.

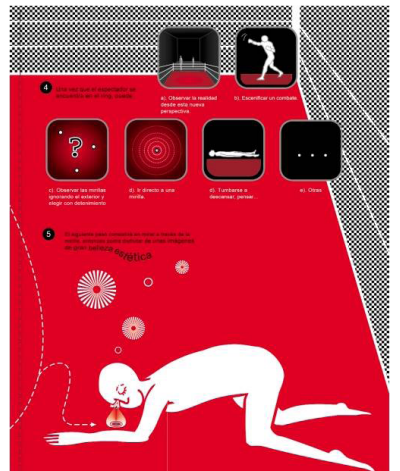
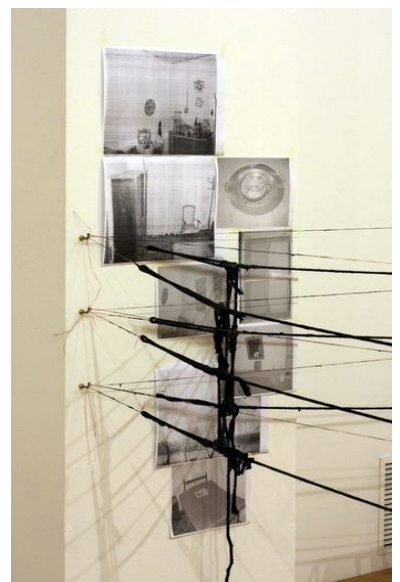
34 *Ibid.*

35 VILLA, Rocío de la: “Ángeles Agrela”, en *El Cultural (El Mundo)*, 3/05/2007, p. 32.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

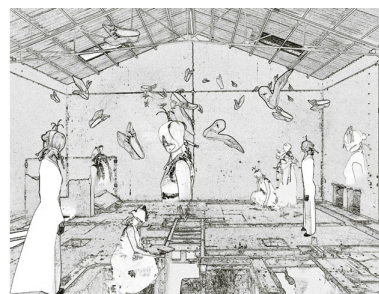
MP & MP ROSADO, *SPLEEN*, 2008.SOFÍA JACK, *EL PLACER DE LA DERROTA* (DETALLE)J. CASTELLANO, *INSTALACIÓN*FIGURACIONES
153



ÁNGELES AGRELA
LA CONTORSIONISTA



ÁNGELES AGRELA



LINAREJOS MORENO



A. GARCIA REVUELTA. 2000

ÁNGELES AGRELA
LA ELEGIDA, 2003,



el fantasma y el deseo entre los pliegues de la memoria.³⁹ Se sirve de la apariencia melancólica y fantasmal de sus figuras femeninas para la construcción de un espacio íntimo, generando extrañeza buscando una visibilidad taumatúrgica de la ruina asociada al poder mágico de los chamanes. La artista se desdobra en diferentes roles y personajes. Al utilizar los animales como el símbolo del incosciente, de las fuerzas primarias y subterráneas, la caza queda asociada a la idea de artista: el cazador como chaman, cuyas funciones se intercambian en la búsqueda de lo oculto y la exploración espiritual. En sus obras la caperuza es como la máscara del chaman que hace visible o caza las imágenes, caperuza que aísla del mundo exterior, facilita el tránsito, posibilita visualizas imágenes que no están presentes en la vida real.

Linarejos se aleja de la ironía que cultiva Agrela, y de su atmósfera pop para recrear ambientes que reflejen padecimiento y permitan un ocultamiento críptico: “La cueva descubierta puede ser la ruina de un muro, la desaparición de espacios como la mina, el enmascaramiento en el interior de unas celdas.”⁴⁰ Para Corazón Ardura Linarejos opta por la figura del artista que vive el mito a través del temor y la compasión, (como señalara Gadamer), sabiendo que tras la ruina queda aún la promesa de construir. El artista deviene entonces como un autómatas o marioneta gobernado por unos hilos desconocidos, ignorando qué le mueve condenar y prohibir todo tipo de experimentalismo vanguardista.

Jose Luis Serzo también cultiva la promesa de construir y aborda su propuesta artística bajo premisas espirituales, pero abandonó pronto una estética traumática por otra más festiva inscrita en una fábula nada dramática. La recepción de su primer proyecto *Post-show* supuso para el pintor un cambio de intenciones y la necesidad de no colaborar más en la elaboración y difusión de discursos pesimistas. Encontrar la exposición perversa y de contenido morboso y apocalíptico, le llevó a buscar un escenario de belleza, armonía y optimismo que se enfrentara a un panorama en el que “sólo lo que es crítica destructiva y afilada parece valer como sinónimo de inteligencia.”⁴¹ Tal exhibición de positivismo se corresponde con la

39 VIDAL OLIVERAS, Jaume: “Linarejos Moreno, cazadora-chamán”, en *El Cultural (El Mundo)*, 26/10/2006, p. 37.

40 CORAZÓN ARDURA, José Luis: “De la melancólica apariencia del fantasma. Una aproximación a la escena de Linarejos Moreno” [en línea], en *linarejos.com*, 2007.

41 CAORSI, Laura: “Arte por el aire”, *Viernes de Evasión (La Verdad)*, 13/01/2005, p. 6.



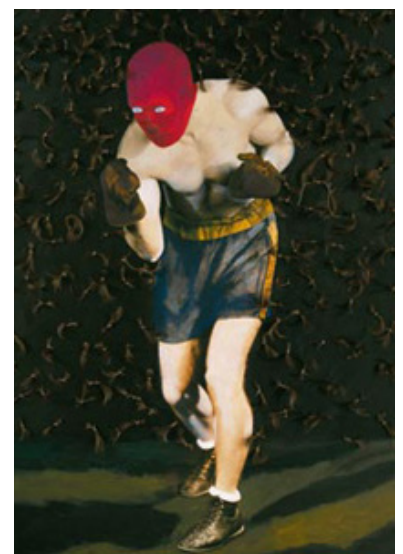
J. Á. GONZÁLEZ DE LA CALLE

JUAN ÁNGEL GONZÁLEZ DE LA CALLE. *RETRATO-12*

confianza que como él, artistas de jóvenes generaciones han depositado en la propia pintura como medio. Este cambio de dirección fue advertido por la crítica con motivo del citado *Thewelcome*: “Serzo mantiene una postura beligerante, como nacida en otro tiempo, que parte de una ironía recalcitrante. Sus proyectos son oasis edulcorados en la extensión anónima y enajenada de un mundo que considera en crisis aguda. La suya es una labor indagadora, cuestiona el papel del artista y frente a la variedad -compleja y plural y en constante mutación- de la pintura contemporánea, recupera el género en su vertiente más clásica.”⁴²

El artista generó a su vez un álter ego para reivindicar las posibilidades de la pintura. Una sola gorra le sirve de atributo para dotar a su personaje de entidad propia y que simbolice a través del viaje y la aventura el quehacer artístico. *The Welcome*, *El hombre cometa* y *Ho Chi Min*, personajes de elaboradas vestimentas y atributos profusamente descritos, sirven igualmente de proyecciones del artista. Serzo siempre se ha mostrado muy preocupado por la condición actual del creador, y la paradójica situación de la obra de arte en el mundo de las mercancías, así como las vicisitudes del mundo artístico y su historia. Asuntos que están presentes en estos amplios ciclos temáticos inacabados resueltos de forma poco convencional. En ellos “el ambiente final destila una melancolía inesperada, quizá producto del escurririzos duermevera al que nos conduce este joven médium, ilusionista de nuestros sueños privados y colectivos.”⁴³ La crítica señalaba como Serzo no sólo habría materializado un álter ego sino que “Mediante un esfuerzo sobrehumano, casi ha arrastrado parte de su mundo a la esfera supraterrrestre de la fantasía y el cuento, de la fábula y el relato imaginado”; donde “la prolija y enloquecida construcción de los sueños del hombre cometa no es sino la metáfora arduamente sostenida-¿alegoría?-, del quehacer del propio José Luis Serzo. Como si su cuerpo de artista fuera un prototipo en fase experimental, la vida “de acá” se desdobra y despliega-etimológicamente: explica- en la “de allá”.⁴⁴

Para este tipo de propuesta la instalación se perfila no sólo como opción expositiva sino como necesaria para la comprensión de una obra que pierde valor de forma aislada y necesita de un contexto que le otorgue sentido, requiere pruebas de todo

CARMEN CALVO.
HAY AMARGURAS ÍNTIMAS, 2000LA FIAMBRERA OBRERA.
LUCHADORES SCCPP. (DETALLE)

42 HONTORIA, Javier: “José Luis Serzo, tras la pista de *Thewelcome*” [en línea], 25/05/2006.

43 *Ibid.*

44 ALONSO MOLINA, Óscar: “Buenos días tristeza”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 746, mayo 2006, p. 36.



CHARRIS, *EL ESCAPARATE*, 2005.



SERZO

tipo que den credibilidad a su metáfora.

Otro artista que ha generado un álter ego es Juan Luis Martín Prada, cuyas obras se componen a través de la asociación de imágenes de distinta procedencia, pero la diversa información no sirve aquí para acercar al espectador al contenido de su propuesta, sino que más bien bloquea esa experiencia. Así se construye *Historias de un hombre solo* el resultado es una asociación compleja, a modo de *collage* fotográfico que ha sido sometido a sutiles intervenciones. La mayoría son reproducciones de sus propias antiguas pinturas, mezcladas ahora con citas autobiográficas en las que el propio artista aparece de perfil. Estas imágenes pictóricas han sido a su vez tratadas con el ordenador, con desenfoques, filtros y enmascaramientos, con “perversos recortes y repintes sobre las imágenes que las desvían y ocultan con toda intención de su lectura primera.”⁴⁵ Lo mismo sucede en otra obra *Le Juge Sacotte* en la que también asistimos a un juego privado, “del que no es posible participar plenamente, entre el artista y su álter ego distanciado (ese imaginario pintor frío que completa la imagen desde afuera: el vigilante del museo, el discreto acompañante). Todo un alarde de cómo la pintura puede alcanzar ese reto lanzado por el intelecto: cosa mental.”⁴⁶

En una entrevista Martín Prada se refería a esta forma de entender el proceso creativo: “Quizá la única posibilidad de crear algo nuevo es juntar muchas cosas de la manera más adecuada.(...) Queda la posibilidad de ser capaces de leer bien el pasado (...) el futuro radica en la capacidad de leer el pasado.” Respecto a la utilidad de distintos medios lo relacionaba con otro concepto típicamente posmoderno, el de la fragmentación: “Al igual que no hay proyectos utópicos, tampoco hay unidades. Es como ver el zapping en la Tv., ver muchos canales a la vez. La experiencia estética se parece mucho a la televisiva, ver muchas cosas en un momento determinado. Fragmentación del hombre y del mundo.” En una posterior entrevista, ante la constancia de la figuración en toda su obra, se le preguntaba si se definía como pintor, y contestaba: “Me gusta definirme como alguien que trabaja el concepto

RAMIRO F. S.
AUTORETRATO 1, 2009



45 ALONSO MOLINA, Óscar: “Presentación”, en *Certamen de Pintura Concello de Cambre* (cat. exp.). La Coruña, 2001, p. 7.

46 ALONSO MOLINA, Óscar: “Este 69 Salón de Otoño”, en *69 Salón de Otoño*, 2002, p. 15.



MARTÍN PRADA , *HISTORIAS DE UN HOMBRE SOLO*, 2000, MIXTA

de representación. Yo nunca he trabajado la abstracción porque a mí lo que más me interesa es ver, es mirar. Goethe comentaba que soñábamos para nunca dejar de ver. Yo pinto para aprender a mirar, la pintura sería para mí un mecanismo de aprendizaje de la mirada.”⁴⁷ Y aclaraba la nueva posición del artista a finales del siglo XX: “El arte contemporáneo es sobre todo una cuestión de estrategia. Una cuestión de ir articulando tu propio desarrollo de una manera casi conceptual. Hacer arte es hacer estrategia; es crear un campo de posibilidades.” “Una de las estrategias para el artista contemporáneo es estar camuflado en el devenir social. Ser capaz de asimilar el sistema para que el sistema no le asimile a él. No se trata de venderse, es una actitud de resistencia.” “Somos unos naufragos y estamos en un mar enorme; sin vías de salvación. Si queremos sobrevivir el mayor tiempo posible, la mejor postura es hacerse el muerto, en espera de que alguna corriente nos lleve a algún sitio.” “Pienso que el arte debe poseer su propia autonomía respecto a la vida y a la sociedad. La ambición de cualquier artista es poder vivir su mundo poético.”

La Pintura como Utopía

Si bien Martín Prada afirmaba confiar en el poder de representación de la pintura, considerándola una fuente inagotable de creación de significado, una manera de hacer mundo⁴⁸, con el nuevo siglo la abandonará por completo para dedicarse al net. art. Son muchos los artistas que abandonan la disciplina, o modifican su implicación, así Rafael Agredano -que ha venido desarrollando su obra problema-

47 HESLES, Germán J.: “J. L. Martín Prada, aprendiendo a mirar”, en *Revista del barrio de Santa Eugenia*, jun. 1995, Madrid, pp. 19-23.

48 *Ibid.*



RAFAEL AGREDANO, *NARCISSE EN ROUGE*, 1994.

tizando la defensa de la pintura en la que estaba entregado en los años ochenta ha optado en sus series más conocidas por la fotografía y en los últimos años ha decidido 'pintar' con un programa informático, es difícil saber si ha perdido del todo la confianza en la pintura. La frivolidad como máscara de la ironía y de la diferencia siempre ha sido una constante en sus propuestas pero no hay que olvidar su aproximación al arte desde la ambigüedad como señalaba Mar Villaespesa: "El discurso estético y ético de Agredano, motivado por su personalidad interesada en el malditismo intermitente o en la visión del arte como reducto marginal, se construye en la dialéctica dualística, en la correlación entre realidad interna y externa, entre la emoción contenida y la crónica jocosa"⁴⁹. En *Narcisse en rouge*, (1994), equiparaba a Picasso con Narciso para remitir a la demolición de la consideración heroica del artista y a la extinción de su aura. Por otro lado sitúo a la frase -juego semántico y fonético que busca el equívoco y la polivalencia- como elemento principal en la pintura siendo el vehículo principal para plantear sus preocupaciones artísticas: Art as seven keys, Art is strategy (en el más absoluto silencio), Art, tradition? It will become alike... Jose María Baez quien también confía en la palabra y la incluye en sus cuadros, recogía en *Obsesión* la sucesión de cuestiones al pretender hacer una obra: "Pintar no es un placer. Decides pintar un cuadro y los conflictos surgen como setas: ¿Qué utillaje tecnológico puedo incorporar? ¿Cómo hacer presente el compromiso social? ¿Y el paralenguaje de lo frágil? ¿Hasta dónde llegar con la complejidad compositiva?"⁵⁰

Y es que abordar la pintura en estos años es una tarea difícil, como difícil es defenderla, artistas como Muniategiandikoetxea, que defendieron la viabilidad de la pintura en los hostiles años noventa, la abandonaron después como vía única cuando logró reconquistar visibilidad de crítica y mercado en la década actual, (buscando una ampliación de perspectivas, tanto en el ámbito constructivo y técnico -del cuadro al objeto tridimensional- como en el del horizonte histórico abarcado); mientras artistas como Francesc Torres que fueron pioneros en el lenguaje de la instalación, buscan ahora señalar aspectos poco conocidos de su trabajo como la importancia del dibujo y del trabajo sobre la imagen que le vinculan con el lenguaje de la pintura.⁵¹ En cambio una consciente defensa de la pintura, proviene de artistas como Simeón Sáez Ruiz que consideran vigente la utilización de la pintura para reflexionar sobre la violencia: "¿Qué sentido tiene pues, aquí en España, seguir pintando sobre algo que sus gentes estarán aún menos inclinados a recordar? Pues ahora tiene más sentido que nunca. No solamente porque los tiempos de guerra que vivimos hacen plenamente actual el sentido de la oposición a la violencia que genera el desprecio del otro (nacionalismos, imperialismos, fanatismos) sino porque conforme pasa la presión de la atención pública sobre un evento, más susceptible se hace de ser retirado hacia la mirada lenta de la pintura. El pintor puede devolver a una contemplación calmada unas imágenes concretas limpias de las ideologías con que tan farragosamente aparecen cargadas en los momentos de urgencia. Nadie puede aducir ahora que la pintura pretenda competir con los medios de comunicación de masas. Ni nadie puede evitar que la pintura represente la realidad."⁵² La crítica ha defendido la validez de sus estrategias, así como el distanciamiento del pintor en la ejecución de la obra lo que incrementa la intensidad emocional del resultado: "Sin renunciar a las cualidades propias de la

JOSE MA BÁEZ, *A PORTRAIT, PATOLOGÍA DEL PINTOR*



49 VILLAESPESA, Mar: "El arte como saeta", en *Rafael Agredano. Secretos de comportamiento* (cat. exp.), Galería Temple, Valencia, 1988.

50 BAEZ, Jose María: "Obsesión" Nota de prensa Galería Rafael Ortiz, Sevilla, nov. 2009.

51 TORRES, Francesc: *Da capo*. MACBA, Actar, Barcelona, 2008.

52 SAIZ RUIZ, Simeón (coord.): "El poder de las imágenes", en *Realidad contra identidad. Ensayos sobre 'J'est un Je'*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 125.

pintura tradicional: la manualidad, la belleza, pero sin imitar sus gestos y estilo.”⁵³ Cualidades que han atraído también a jóvenes artistas que confían en el carácter ilusorio e ilusionante de la pintura, tratándola de forma combativa como Serzo y defendiendo el placer de pintar intentando expandir “esta pinturosa (con permiso de Perejaume) sensación tremendamente contagiosa”⁵⁴ a través de sus obras. Este artista se preguntaba así por las características del medio: “¿Puede que exista una pintura para pintores?; o quizá ¿una experiencia, difícilmente descriptible, que sólo los pintores vivimos ante cierta pintura?. ¿Algo impulsivo, instintivo, primario, primitivo, intuitivo ese gran no sé que que aparta lo mental, para dar rienda suelta a un juego simultáneo de cuerpo-emoción y que nos hace totalmente esclavos de esta apasionante práctica?” Insistía en la reivindicación del placer de pintar: “Y digo PLACER, con todas sus connotaciones y variaciones (¡incluso hasta llegar al propio éxtasis!), descartando voluntariamente el otro bando de sensaciones, pertenecientes al del homologado y enfermizo pensamiento occidental donde lo del *sufrimiento* de la creación y la propia existencia dan tanto de sí. Abogo pues, por la valentía de provocar un verdadero disfrute a-ante-bajo-cabe de la creación y la vida misma.”⁵⁵ Estas reflexiones que surgieron para la exposición del también apasionado pintor Pablo Valle, seguramente serían compartidas por otros compañeros de galería de Valle, el impulsivo Grupo de Cuenca, y por los propios compañeros de estudio de Serzo, Arturo Prins y Santiago Talavera. Refiriéndose a esta nueva confianza en la disciplina, Serzo le preguntaba a Talavera por el carácter de esos mundos paralelos que generan: “¿te has dado cuenta de que podríamos estar metidos en un movimiento, a nivel internacional, en el que se vuelven a retomar antiguas fuentes de inspiración? En este caso, renovadas y actualizadas. Una suerte de nuevo romanticismo, cargado de cierta melancolía hacia otro paradigma posible, pero con un componente revitalizado y esperanzador importante. Y aunque algunos de estos artistas incidan frecuentemente en la utopía, en ocasiones se puede convertir en la búsqueda de una ideología revolucionaria, a mi modo de ver. Acuérdate de los artistas seleccionados en la exposición de *Ideal worlds*, por poner un ejemplo.”⁵⁶ Si bien algunos de los pintores a los que se refiere Serzo, como Peter Doig, han

representado la vuelta de la pintura con el nuevo siglo, desde un descuido por la técnica y la descripción del detalle, Serzo y Talavera, y en menor medida Prins, desarrollan una pintura basada en el virtuosismo. La valía de la técnica no es una cuestión nueva entre los artistas de nuestro país, artistas de otras generaciones han estado muy pendientes de los materiales y procesos para generar la figuración, desde el virtuosismo del dibujo como Pérez Villalta o desde una preocupación más bien simbólica como Pistolesi: “Debo especificar que el lenguaje es artesanal, pero también alquímico. La importancia de los materiales y el proceso no son datos despreciables; y en este caso, que son conscientemente tradicionales, menos. No sólo el óleo sobre lino; también el plomo y el mercurio. Lo que se ha olvidado vuelve a ser un enigma.”⁵⁷ Su serie de dibujos sobre un papel indio del XIX, eran denominados por el artista como homeopáticos, una dilución y potenciación de sustancias venenosas.⁵⁸ La relevancia de la técnica del aerógrafo en la obra de Alonso era advertida por Gutierrez Valero, al alcanzar un fuerte carácter simbólico relacionado “por un interés creciente por establecer un relato crítico en torno a las implicaciones religiosas que a lo largo de la historia han determinado los procesos de contemplación y aprehensión de la imagen.”⁵⁹ Para Gutierrez sería la vieja premisa “de que sólo la imagen no creada por la mano del hombre era verdadera, auténtica y venerable -el Sudario de la Verónica-, paradigma avocado a la crisis tras la irrupción de la fotografía”, lo que conduce a Alonso al uso de técnicas que no requieran de contacto directo entre la mano que crea y el lienzo, pero sólo en cuanto dimensión técnica: “La ironía, la distorsión, el cada vez más evidente recurso al enmascaramiento de la representación le permiten introducir otros parámetros en su obra que establecen una relación directa con valores más inmediatos, en los que cuestiones de orden física y matérica proporcionan una base crítica eficiente para afrontar su contemporánea revisión sobre la naturaleza de la imagen en general y pictórica en particular.”⁶⁰

53 Nota de prensa “Simeón Sáiz Ruiz”, Galería Fúcares, Madrid, 2003.

54 SERZO, José Luis: “Banquete de Pintura. Expandiendo la pintura de Pablo Valle” [en línea], en *sublimeart.net*, 29-01-2007.

55 *Ibid.*

56 SERZO, José Luis: “Diálogo de dos emboscados tras un velo” [en línea], en *santiagotalavera.com*, 20/02/2009.

57 PISTOLESI, Francisco: *Ixión*. Galería Emilio Navarro ed., 1995.

58 PISTOLESI, Francisco: Nota de prensa Galería Marta Cervera, mar. 2004.

59 GUTIÉRREZ VALERO, Ángel: “Pablo Alonso” [en línea], en *adacyl.org*, 05/2010.

60 ALONSO MOLINA, Óscar: “En todas las apuestas”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 837, 22/02/08, p. 16.



ALBERTO PINA

Sorprende por tanto que los jóvenes persistan en una atención a los medios empleados y a una cuidada pintura, a pesar de la hostilidad general que hay en nuestro país hacia el medio, insisten en esta disciplina, y lo hacen desde lenguajes ilustrativos e incluso recuperando habilidades técnicas y una profusión en el detalle muy denostados. Serzo ha sido uno de los pocos pintores figurativos recomendado por la crítica en las últimas ediciones de Arco, una apuesta sorprendente por un artista que practica una “pintura realista pasada de rosca”⁶¹. Se ha señalado también el logro de conseguir desde la pintura “la revisión de la herencia duchampiana, con una idea de la autoría que se disemina y filtra por todos los rincones de la galería, la consolidación de la literatura “encontrada” como vehículo conceptual esencial.”⁶² Y es que la preocupación por la técnica se evidencia en las descripciones de Serzo, cuyo virtuosismo “enlaza con el arco tensado entre el norteamericano Mark Tansey y nuestro Charris”, o en la minuciosidad de Santiago Talavera descrita por él mismo: “Para ello me sirvo a menudo de tareas repetitivas y minuciosas. Es en el terreno de lo concreto, del detalle y la tenacidad donde encuentro una respuesta a la mediatización actual del Arte. ‘Dedicar mucho tiempo a algo es la más refinada de las venganzas’, invoca una de mis frases favoritas de Haruki Murakami.”⁶³ La crítica ha advertido la evolución de su obra en este sentido, como Talavera viene apurando al máximo los recursos expresivos de su dominio técnico para conseguir que ese minucioso realismo que “había estado al servicio del orden de la representación bajo la perspectiva de la fascinación que lo visual ejerce en el orden intelectual”, sea llevado aún más lejos, “hacia el terreno del tránsito y el transporte de la idea. Su pintura se densifica, allí la narración, la anécdota, los símbolos y las metáforas han empezado a tramarse con un dominio que antes no existía.”⁶⁴ Este interés por el virtuosismo técnico va a ser compartido por jóvenes artistas como Zurita o Pereñíguez, Rubén Guerrero, o también Gallardo, situando a Andalucía como centro de difusión de obras pictóricas que atienden a formas y lenguajes descriptivos y precisos.

Contrasta aquí el entusiasmo y entrega sin peros, de las generaciones más jóvenes, con los pintores que han conocido la crisis de los noventa y que continúan sumidos en cierto escepticismo. Como se advierte en uno de los autorretratos de Alberto Pina, en el que aparece en una actitud melancólica ante la verdad de una escena expositiva en la que la pintura queda rezagada. El pintor ofrece una imagen de sí mismo aferrado a un lápiz frente a la idea de artista que se mueve sin dificultad entre las nuevas

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 TALAVERA, Santiago: “Estados, horizontes y trampas” [en línea], en *santiagotalavera.com*, 15/03/2009.

64 ALONSO MOLINA, Óscar: “Carácter destructivo”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 890, 21/02/2009, p. 41.



CORTIJO

tecnologías, y se representa junto a una naturaleza muerta cómo símbolo de fidelidad a una tradición, que los jóvenes artistas no necesitan conocer ni respetar. Excepcionismo y tristeza que aparece también en los numerosos autorretratos de quien fue su maestro Francisco Cortijo, compañero de generación de Gordillo, quién también se mostró preocupado por el futuro y las limitaciones de la pintura, en su caso además, con un alejamiento mayor de lo considerado como vanguardia. Consciente de la marginación artística que suponía la práctica de una figuración extrema se reafirmó en ella en los noventa. Uno de sus últimos autorretratos, revelaba irónicamente y sin compasión, una imagen valiente, la idea que tenía de sí mismo como artista, consciente como advertía Gordillo, de que su tiempo había pasado.



CORTIJO, 1994



CORTIJO, 1994



JUAN MUÑOZ, AUTORRETRATO

PAULINE FONDEVILLA.



Las generaciones que se han formado convencidos de las posibilidades de una pintura triunfante son las que más han sufrido con el cambio de escenario artístico. Gordillo es de los artistas que más ha hecho visible uno de los principales conflictos que tienen los pintores para abordar su posición artística, también sus temores, siendo uno de los pocos pintores que se atrevió en su momento a plantear la necesidad de establecer distintos criterios para valorar la pintura ante la notable pérdida de competencia de la disciplina ante los nuevos escenarios, y proponía “redefinir la pintura y hacer un campo autónomo de la pintura, de modo que haya especialistas en pintura y críticos que se dediquen a ella en exclusiva.”⁶⁵ Consciente de la competencia visual y la posibilidad de espectáculo que generan las instalaciones, del estado de la pintura en la época de la reproducción sin límites de la imagen, –“contrapuesta, superpuesta, en diálogo, en fractura. Nunca sola”⁶⁶ Gordillo quiso encargarse él mismo del montaje de su última antológica en el MNCARS, preocupado porque la muestra no resultara una exposición de pintura al uso: “Desde el momento en el que los artistas muestran sus obras como instalaciones, las exposiciones de cuadros se quedan estáticas, con las obras pegadas a la pared, como sellos: quiero que los cuadros salgan, que estén activos.”⁶⁷ Además de los cuadros situados en el suelo cubriendo en parte imágenes digitales (como acostumbraba en sus últimas exposiciones), introdujo novedades como moquetas imitando azulejos o tubos de neón de colores que parpadeaban. El resultado parecía responder a una actitud acomplejada del autor más que a una verdadera necesidad de exhibición; ya que la pintura viene siendo criticada por su estatismo, su configuración estable, su fisicidad. Según esta visión, tales caracteres la incapacitan como vehículo de aspectos de la realidad contemporánea ligados a lo fragmentario, lo cambiante, lo virtual, como los medios electrónicos o las redes de información. Para Jesús Jiménez tal escenografía autoimpuesta por Gordillo podía distraer de los logros de la exposición: “Para qué introducir un punto de artificio en una propuesta que, al tiempo que nos deja ver de manera incisiva la intensidad de la obra de uno de los más grandes artistas de hoy, cuestiona el modo más común, historicista, cronologista, banal en suma, de presentar las exposiciones de arte”⁶⁸

Si para los artistas ya consagrados ser *sólo* pintor se siente como una minusvalía, es difícil que los jóvenes artistas opten por un medio no sólo menos competente sino además devaluado. La carga despectiva que tiene la figura del pintor desde los años 60, *ser tonto como un pintor*,⁶⁹ continúa en gran medida al valorarse todavía como un trabajo con menos carga intelectual, conceptual, etc., que otros procesos artísticos. La elección del medio con el que los jóvenes artistas van a darse a conocer es crucial, así lo apuntaba recientemente Barry Schabsky: “Sobre todo en Europa, ser pintor equivale a disponer de un capital cultural menor que el artista que trabaja con vídeo o con instalaciones. (...) para un artista joven que emprende la ruta hacia la consagración, el óleo sobre lienzo supone una clara des-

65 Cit. en LOMBA SERRANO, C.: “El arte español en el confín ...”, p. 81.

66 JIMÉNEZ, José: “Infralevés. Gordillo en el museo”, [en línea], en luisgordillo.es, 2007.

67 FERNÁNDEZ-CID, Miguel: “Veo mi obra abierta. El estilo no se ha comido al pintor”, [en línea], en elcultural.es, 14/06/2007.

68 JIMÉNEZ, José: *Op. cit.*

69 Por ejemplo la demostración en la que Buren, Toroni, Mosset y Parmentier pedía al público ser inteligente, y lanzaban un panfleto en el que se afirmaba: “pintar es dar valor estético a las flores, las mujeres, el erotismo, el ambiente cotidiano, el arte, el dadaísmo, el psicoanálisis y la guerra de Vietnam, *Nosotros no somos pintores*”. Cit. en CASTRO FLÓREZ : “Notas descosidas ...”, p. 37.

ventaja.”⁷⁰ Saliendo de la superficie el asunto es mucho más complejo, Schabsky señalaba también como el problema al que se enfrentan los pintores no es sólo la competencia por parte de las nuevas tecnologías sino que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado.⁷¹

De modo que en los últimos tiempos, si bien hay artistas que utilizan la pintura y el dibujo de forma intensiva, son mayoría los jóvenes que prefieren utilizarla como una técnica más sin otorgarle trascendencia. Por lo que se observa la exclusiva dedicación a la pintura como algo excepcional. Así lo advertía la crítica con motivo de las exposiciones de pintores tan distintos como Luis Vigil o Morales Elipe, señalando cómo éste último se quedaba sólo, ante la fuga generalizada de sus compañeros hacia otros territorios y lamentándose de que este artista no ocupe un lugar justo de referencia por limitarse a la pintura ya en solitario: “Pintura, en definitiva; gran pintura que no simula lo que no es, ni disimula cuanto es, que es mucho. (...) La gran diferencia de Elipe con otros creadores empeñados en sostener pulsos semejantes con la voz de los muertos, es que aquí no hay necrofilia, ni nostalgia reaccionaria, ni tampoco decadencia, en cuanto que no se atisba debilitamiento de las figuras estructurales. Frente a la alusión fragmentaria del pasado, Elipe elude todo anacronismo que convierta la pintura en espacio privilegiado de una ilusión óptica para la Historia”.⁷² Vigil por su parte era descrito como ajeno al sometimiento a tendencias y modas, con una pintura un tanto anacrónica, que sigue las grandes tradiciones “ya definitivamente clausuradas -instalándose en su interlineado-”⁷³, como otro artista que camina hoy en día en solitario “por una senda de la pintura que sólo en muy contadas ocasiones se les permite a los artistas que encabezan la representación de nuestro propio tiempo, de nuestra misma contemporaneidad.”⁷⁴

Como Friedrich

De estos pintores que en España se aferran en exclusividad a la pintura, son pocos los que logran tener una proyección fuera de reductos estrictamente pictóricos, o alcanzan reconocimiento internacional. Si hay algo que les caracteriza, sobre todo comparándoles con propuestas de otros países, es el anclaje en posiciones emblemáticas de la tradición pictórica, defendiendo entre otros, aspectos claves como el denostado hecho de la contemplación y el rescate del papel del pintor en el sentido que determinara Friedrich con su viajero sobre el mar de nubes, o monje frente al mar. Jorge Fin, Emilio González, Risueño, o Belén Franco han insistido en esa relación de la figura con el paisaje. Desde un aspecto más irónico también Alberto Sánchez. Incluso en las nuevas generaciones pervive un sentido romántico del paisaje como en Miki Leal.

70 SCHABSKY, Barry: “Pintar ahora”, en *Exit Express* nº 6, oct. 2004, p. 11. (“¿La pintura? Bien, gracias”)

71 *Ibid.*

72 ALONSO MOLINA, Óscar: “Sin simulacros ni disimulos”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 825, 24/11/2007, p. 43.

73 ALONSO MOLINA, Óscar: “Perfiles críticos”, en *Plural. El arte español ante el siglo XXI* (cat. exp.). SECC, Madrid, 2002, p. 144.

74 *Ibid.*



EMILIO G. S.



JORGE FIN



BELÉN FRANCO. CUMBRES, 2003

CHARRIS, EL CAZADOR DE TORMENTAS, 1995.



DIS BERLIN, *EL VIAJERO INMÓVIL*, 1986

Del Estudio de Pintor al Artista Nómada.

El paisaje se ha convertido en el cambio de siglo en un lugar común, y el viaje para llegar hasta él una metáfora recurrente para la aventura pictórica. El icono que construyera Dis Berlin a finales de los ochenta *El viajero inmóvil*, “y que es ya hoy la más lograda metáfora de toda su poética personal”⁷⁵ es una descripción del artista ensoñador, que vive la aventura a través del libro de viajes o aventuras, que ha sido prolongada por otros pintores como Emilio González o Pérez Villalta que va a representar también al pintor estudiando catálogos de pintura. En todos ellos la pintura se convierte en si misma en paisaje, defendiéndola como un lugar en el horizonte que permite al pintor, al darle alcance, descubrir un yo distinto. Así Dis Berlin en unas declaraciones de 1990: “Busco una realidad que sea todo pintura, como vivir dentro de un cuadro. Mi supuesto proyecto consiste en pintar una realidad que los demás vean desde fuera y reconozcan como algo aparte. Donde existan personas y sucedan cosas, con su propio color. Que sea un mundo cotidiano, extraño para los demás pero propio para mí. Algo personal, algo aparte”.⁷⁶ Dos décadas después el orden vuelve al espacio para la lectura en su obra *Autorretrato*, con el recurso de sustituirse por el mismo mobiliario, y en esta ocasión por el ciervo que es motivo constante en su obra. En otras ocasiones figura la paleta de pintor que es símbolo de la misma pintura. La presencia de los libros en muchas obras hace referencia igualmente al vínculo con la literatura, significativo en muchos de los artistas que optan por la figuración. En “Arte y Literatura: El Caso Charris”⁷⁷ Bonet analizaba la recreación literaria en su pintura desde Conrad, Huidobro, Jardiel Poncela, o Ramón Gómez de la Serna a Tintín.

El estudio del artista bien como cuarto de lectura o taller es recuperado en estos años de forma significativa como género tradicional. Un lugar de encuentro de actitudes comunes. La tipología del artista en su taller como autorretrato y alegoría de la pintura ha sido una escena clásica en la obra de Pérez Villalta que ha desarrollado en todas las versiones posibles a lo largo de su trayectoria, tal dedicación

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ BONET, Juan Manuel: “Para un diccionario disberlinesco”, en *Dis Berlin. El Reino de las Metamorfosis* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1998. p. 64.

⁷⁷ BONET, Juan Manuel: “Arte y Literatura: El Caso Charris”, en *Charris* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1999, pp. 33-38.



VILLALTA. ARTISTA VIENDO UN LIBRO DE ARTE.

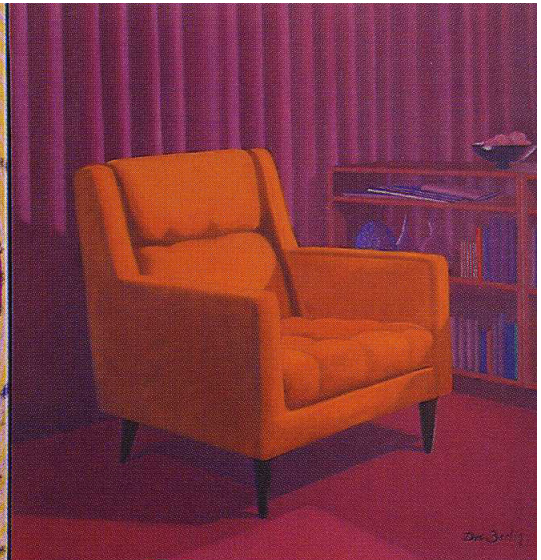


EMILIO GONZÁLEZ SÁINZ

DIS BERLIN, AUTORRETRATO



EMILIO GONZÁLEZ SÁINZ





BARCELÓ



GÁLVEZ

MIKI LEAL, ATARAZANAS
2006.

EMILIO GONZÁLEZ SÁINZ



CARLOS GARCÍA ALIX, JACOBÓ, 2008

refleja su preocupación e interés por el acto creativo y el conocimiento de la tradición pictórica, lo que le ha llevado a definirse como ‘artífice’⁷⁸. Para el artista el trabajo en el estudio es “un símil del pensamiento en la propia cabeza. Con las ideas llevando por caminos que se bifurcan, trazando laberintos que a veces llegan a lugares y otros el propio deambular es la meta. Cuando el espectador contempla el cuadro no hace otra cosa que ver los recuerdos acumulados en el viaje del pensamiento artístico. Es en ese periplo donde verdaderamente se gesta la persona del artista. es este lugar mezcla de laboratorio, archivo, factoría, almacén y lugar de muchas horas solitarias, el otro envoltorio de la cabeza del artista.”⁷⁹ En una reciente muestra colectiva *El pintor en su estudio*,⁸⁰ mostraba *El pintor y su laberinto*, donde cubos y perspectivas dibujan un contexto sin naturaleza y sin exterior. Esta alegoría de la labor pictórica es un clásico esencial en su imaginario, con claras evocaciones de San Jerónimo, aunque sin los ornamentos habituales que lo suelen acompañar. No sólo el autorretrato de Galano ofrece una imagen cargada de expiritualidad y misticismo, como “humildad franciscana”⁸¹ o “ascetismo plástico”⁸² ha sido descrita su actitud, una pintura de desnudez y despojamiento, en la que el pintor “más que hacer, ha dejado de hacer, se ha puesto a la escucha”.⁸³ García Alix acude a Jacob y la escalera como símbolo de la contemplación que le proporcionó el sueño. Paisaje y sueño están también en Villalta, de nuevo aparece la figura que se reivindicará en la pintura de los ochenta, -en Barceló, El Hortelano, o Kieffer- y que recuperan ahora Risueño, E. González, o Gálvez, como alegoría de la capacidad de proyección que proporciona la pintura y el valor que estos artistas dan a la imaginación y a la introspección. En todos ellos parece haber una voluntad explícita de no perder la ilusión por las posibilidades de la pintura, no sólo al seguir trabajando con este medio sino en la recuperación de los gestos que le son propios. La inmersión en el paisaje o en el interior del estudio

78 PÉREZ VILLALTA, Guillermo: *Guillermo Pérez Villalta. Artífice* (cat. exp.) Fundación ICO, Madrid, 2008..

79 PÉREZ VILLALTA, Guillermo: *Guillermo Pérez Villalta. Procesos (2003-2006)* (cat. exp.). Galería Rafael Ortiz ed., Sevilla, 2007, p. 4.

80 *Imágenes de la pintura. El pintor en su estudio*. Consejería de Cultura de la Junta y Obra Social de Cajasol, Museo Provincial de Cádiz, 2007.

81 PALACIO, Alfonso: “Pintura detenida”, en *ABC Cultural*, nº 618, 23/11/2003, p. 31.

82 SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: “Galano o la luz interior”, en *Miguel Galano. Pintura* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2005.

83 ANDRÉS RUIZ, Enrique: “Vida de un Galano”, en *Miguel Galano. Pintura* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2003, p. 9.



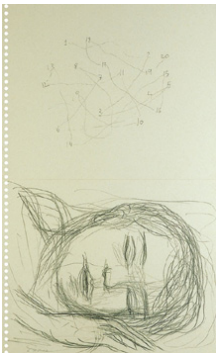
RISUEÑO



GALANO. *LABORATORIO (AUTORRETRATO)*, 1996.



VILLALTA, 1977



XISCO MENSUA,
s/t 2000



RAMÓN DAVID MORALES



SANTIAGO TALAVERA, *CEREMONIA DISIMULADA*, 2008.



C. GONZÁLEZ. *FALSAS EPIFANÍAS: CIEGO*, 2008.

RAMIRO FDEZ. SAUS
EL TALLER AZUL, 2004

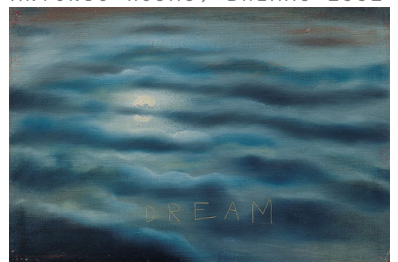


KIEFFER



EL HORTELANO

ANTONIO ROJAS, *DREAMS* 1991



equivale a la inserción en la propia pintura como habitat, siendo en ocasiones tan estrecha la identificación con ese entorno que el pintor se camufla y sustituye la idea de taller por un mapa sentimental: “A través de un juego en el que el humor es el árbitro y las palabras son fundamentales, Jaime Aledo confecciona una especie de mapa sentimental del pintor sustituyendo los clásicos aderezos de la modelo, la naturaleza muerta o el taller por un estado mental (el suyo) invadido por lo ordinario.”⁸⁴

En la citada exposición *El pintor en su estudio*, las obras de Villalta y los dibujos humorísticos de Curro González -en los que ironizaba sobre los diferentes arquetipos del artista-, compartían inquietudes con generaciones más jóvenes como Miki Leal o Ramón David Morales con sus *Macutos Creativos*, una serie de cuadros que aparecían acompañados de sus correspondientes macutos, que

84 POZUELO, Abel H.: “Jaime Aledo” [en línea], en *elcultural.es*, 10/10/1999.



MIKI LEAL. LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

acompañan al pintor en sus excursiones de traba jo, adaptados a cada motivo. Los murales de Jesús Zurita, insisten en una imagen sedentaria del pintor, en ellos el estudio -como gabinete humanista- y el lugar de exposición se confunden conscientemente, de nuevo San Jerónimo era el eje central de la idea como una formulación directa de las relaciones entre el autor y su obra, “que aboca a ese abismo, a esa ruptura irremediable que se produce cuando la obra funciona ya por su cuenta, y no precisa de la mano de su creador.”⁸⁵ La nota de prensa explicaba el estudio del pintor como el taller de un artesano, y “santuario consagrado a la mística insondable de la creación (...): espacio personal que encierra su propia cosmología, se rige por sus propias leyes, guarda un orden íntimo, subjetivo, que enraíza directamente con la voluntad y el ingenio del autor, lo absorbe y lo proyecta. Cualquier espacio sirve “porque el estudio refiere a una idea, a un concepto, más que a cuatro paredes.”⁸⁶

Otras artistas también jóvenes, como Abigail Lazcoz han recurrido a la tipología del artista en el taller, estas imágenes fueron interpretadas por Elena Vozmediano como un probable homenaje a Velázquez, en cuyo taller también solía irrumpir la vida política⁸⁷, de igual forma sucede con la obra de Pablo Alonso, quien se autorretrata dando la espalda a una realidad bélica desenfocada que invade su taller “La relación con la historia del arte no desaparecerá en la obra de Alonso, quien la empleará tanto como materia primaria en varias ocasiones como para establecer mecanismos irónicos para significar su propia producción.”⁸⁸ Gutierrez Valero señalaba como a pesar de que la mayor parte de la producción de este artista es pintura y gran parte de sus series retoman la pintura de historia u otros géneros como el vanitas, el argumento central de su trabajo ha sido la imagen: “indagar en las formas en que prevalece o se disuelve en determinados contextos históricos o culturales el carácter simbólico de la imagen en sus dimensiones políticas, religiosas y/o subversivas.”⁸⁹

La ingenuidad con la que en ocasiones estos temas son representados, la feliz confianza con la que es-

85 *Imágenes de la pintura...*

86 *Ibid.*

87 VOZMEDIANO, Elena: “La lucha de Simeón Saiz Ruiz” [en línea], en *elcultural.es*, 15/01/2004.

88 GUTIÉRREZ VALERO, Ángel: “Pablo Alonso...”

89 *Ibid.*



VILLALTA. ARTISTA CREANDO UNA OBRA DE ARTE

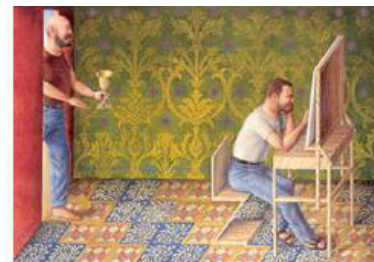
JESÚS ZURITA, SAN JERÓNIMO EN EL ESTUDIO, 2008,



VILLALTA



PABLO VALLE, EL PINTOR Y SU MODELO, 2007.



VILLALTA



PABLO ALONSO



tos pintores emprenden su tarea, sitúan a la pintura en una especie de paraíso ajeno a las dificultades del mundo exterior. ¿Paraíso perdido? ¿Miente el pintor como el Pinocho de Martín Begué? La musa, el pintor y la modelo, están presente en la obra de muchos de ellos; el autorretrato de María Gómez como Picasso, dibujan un colectivo ajeno a las críticas, ¿Inconsciencia o ironía?, tal ambigüedad lleva a parte de la crítica a juzgarla como una parodia de si misma y de sus posibilidades. Parece que en el disimulo de estos pintores, en el refugio de su estudio y con un caballete, hubiera quedado instalada la convicción de que repitiendo esos modos, imitando esos gestos,⁹⁰ continuarían con las promesas de la modernidad, deseando que no termine la promesa, a través de esos trozos de ficciones de realidades, continuar con la farsa:

90 Una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos; para unos hombres a los que se les ha sustraído toda naturaleza, cada gesto se convierte en destino. AGAMBEN, Giorgio: "Notas sobre el gesto", en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 53.



SIGFRIDO M. B.



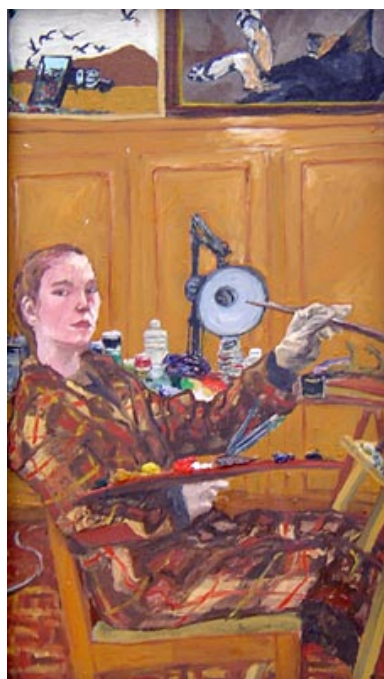
SIGFRIDO M. B



PELAYO ORTEGA.
EL TALLER, 1993



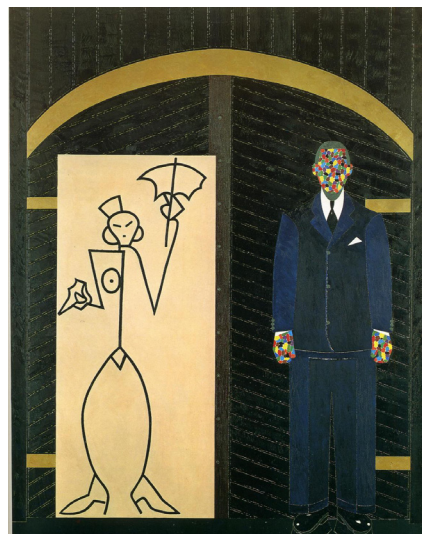
PAULINE FONDEVILA.
ARTESANO



IDOIA MONTÓN



MARÍA GÓMEZ



ARROYO. EL PINTOR Y LA MODELO

BELÉN FRANCO, *PAINTING LOVE*,
1991.



ALBERTO GÁLVEZ

GORKA-MOHAMED



JAVIER BALDEÓN, *NARCISO*, PINTURA, ESMALTE Y RESINA EPOXY/TELA.

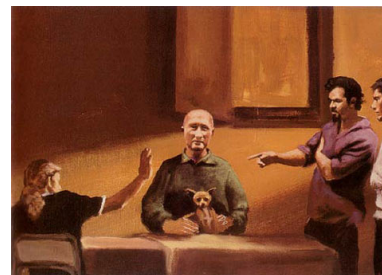
“Sobre un espacio teatralizado desde su origen, la mayoría sigue fingiendo una pose de pintor con casco prestado de ‘pompier’ en la cabeza, ocupando el mayor espacio posible, ofreciéndose expresivamente a modo de lugar cenntal. Pero, no debemos engañarnos, no todos los artistas puede parecer un principio de orden, como un Brancusi en el interior de su asombroso estudio.”⁹¹

La adscripción de un artista a la práctica de la pintura conceptual le deja a salvo de interpretaciones tendenciosas, cómo es el caso de José Ramón Amondarain (San Sebastián, 1964) ampliamente valorado como artista del presente aunque pinte, no siendo cuestionado, ya que se insiste en el carácter conceptual de su trabajo: “Su posición, creo, es ante todo conceptual, es decir, ya no se refiere tanto a la habilidad como a la reflexión ¿por qué transitar los límites, plantearse como objetivo derribar las fronteras, cuando el núcleo del problema -la expresividad de la pintura- sigue siendo una incógnita?”⁹² Aunque él mismo haya manifestado: “no trabajo desde el concepto. No me interesa esa técnica de trabajo. Siempre arranco desde una pulsión, una sensación”⁹³ La aproximación a las intenciones de este pintor parece por tanto contradictoria, así encontramos que en determinadas ocasiones su obra va a argumentarse también en función de su carácter plástico: las diferentes formas que el autor ha utilizado para resolver la apariencia de cada trabajo, se han explicado cómo elecciones que permitan funcionar a la obra como *punto de sensaciones*, que sirva para estudiar las condiciones en las que la mirada contempla la pintura. Y es que si en algo se diferencia Amondarain de otros artistas que abordan la pintura desde premisas conceptuales es en que éste hace evidente el conocimiento del oficio y no renuncia a la capacidad de seducción que tienen

91 VALLE, Agustín: “Una habitación de la pintura”, en *Jaime Lorente* (cat. exp.). Jaime Lorente D.L, Madrid, 1991, p. 7.

92 SAN MARTÍN, Francisco Javier: “José Ramón Amondarain, Post-instalación”, en *Itinerarios 1998-99*,

93 TORRE, Alfonso de la: “J. R. Amondarain desde la pulsión”, en *Pintura-Pintura. José Ramón Amondarain, Eduardo Arroyo, Felicidad Moreno, Daniel Verbis* (cat. exp.). Ediciones del Umbral, Madrid, 2007, p. 44.

MARTÍN Y SICILIA, 1998, *DIBUJANDO EN EL JARDÍN*.MARTÍN Y SICILIA, *LA VISITA AL ESTUDIO DE JUAN HIDALGO Y MANOLO CRUZ*, 1998.AMONDARAIN, *SÍPIDOS*.AMONDARAIN, *TIEPOLO*

J. R. AMONDARAIN





SOFÍA JACK

sus imágenes, la reflexión y revisión se llevan a cabo, como señala Gimenez Navarro⁹⁴, pintando. Su obra se presenta como ejemplo de la pintura más respetada por la crítica actual, aquella que reflexiona sobre sí misma, sobre sus límites como disciplina, mostrándose capaz de autoanalizar sus propios medios, límites, etcétera. Ardua tarea, que vendría a justificar la capacidad de registros que este artista es capaz de desarrollar, la versatilidad de sus series, el gran despliegue de intenciones, y diversificación de intereses y estilos con las que viene sorprendiendo desde sus primeros trabajos en los años 90. Por tanto y en principio cualquier obra podría adjudicarse a este artista que evita la noción de estilo (“el estilo es el no-estilo”) y que piensa que la cualidad de un artista es la disolución. Amondarain aborda su proyecto sin dar por agotada ni fracasada la modernidad, desde cierto optimismo que quedaba recogido en la exposición colectiva *Dejá vu, jamás vu* donde el propio artista señalaba como su trabajo “se con motivo asienta en el deseo de protagonizar un proceso individual de reorientación del arte.”⁹⁵ La crítica ha señalado el esfuerzo de Amondarain al pretender no sólo implicar a la pintura en un riguroso autoanálisis sino que busca superar “la esterilidad metalingüística y los desarrollos formalistas que ya durante los sesenta y setenta parecieron haber agotado los umbrales de sus planteamientos más ortodoxos, llegado a un callejón sin salida”⁹⁶

Amondarain ha establecido además en algunas de sus series una reflexión sobre el oficio de pintor, *Sipidos* 2001, *Tiépolo*, 2004, y sobre la idea de copia y el autor, con lienzos que representan pintores copiando otros

CRISTINA CALDERÓN, *HÁLITO*, BR IMPRESIÓN DIGITAL/METACRILATO Y PELÍCULA EN LOOP DVD, PANTALLA DE PLASMA DE 42 PZ, 2006

lienzos.⁹⁷ Unas obras que “parecen disponer una especie de juego de espejos sobre la idea de autoría o sobre su función, (...) En series, creando sus propias reglas de asociación y recreación, nos ofrece un catálogo de simulaciones y apropiaciones sin voluntad paródica. Mirar, pintar (siempre).”⁹⁸ De esta forma muchos pintores encuentran en el apropiacionismo y la vinculación simbólica (mediante imágenes o ideas que remiten a otras previamente conocidas) una vía posible para la reflexión metaartística.

En los noventa todavía permanecía cierta querencia por esos espacios intrigantes y secretos, como relataba Agustín Valle con motivo de la obra de Jaime Lorente, el estudio del pintor como *una habitación para la pintura*.⁹⁹ Pero con la nueva década aquellos *hombres de interior* abandonan sus estancias. Las nuevas dinámicas de trabajo generan obras que en gran parte sólo son elaboradas como proyecto, o son pensadas para sitios específicos, con lo cual los jóvenes artistas no necesitan un espacio concreto como estudio, más si se ven obligados como viene siendo habitual, a viajar, y desplazarse. El artista aferrado a su estudio se ha convertido en apenas dos décadas en artista nómada.

Así frente a esa escenografía tradicional y fácilmente identificable del estudio del pintor, los *stills* de Sofía Jack proponen limpios espacios carentes de esos atributos. Los amplios caballetes se abandonan por superficies horizontales. Frente a la supuesta calidez de la pintura y sus valores expresivos, la artista propone la artificialidad de sus superficies. Medina ha matizado la aparente frialdad de sus trabajos, ya que

94 GIMENEZ NAVARRO, Cristina: *Dejá vu, jamás vu* (cat. exp.). Galería Pilar Barrio ed., 1997, p. 23.

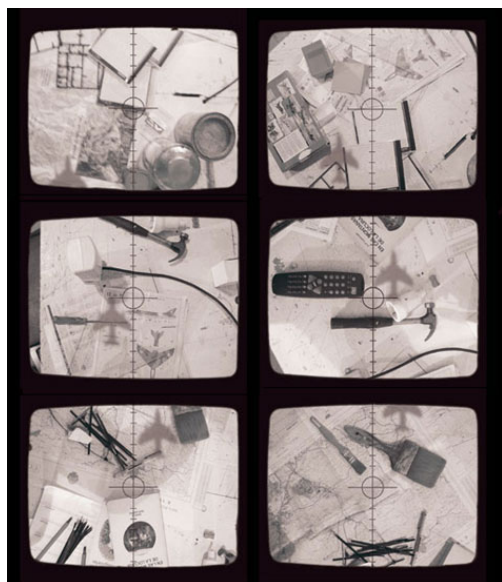
95 *Ibid.*

96 ALONSO MOLINA, Óscar: “Perfiles críticos”, en *Plural. El arte ...* p. 55.

97 ESPARZA, Ramón: “Amondarain, La cultura de la copia”, [en línea], en *elcultural.es*, 19/04/2007.

98 s/a: “Sin Fin. Islaren Isla. Jose Ramon Amondarain” [en línea], en *exitmail.net*, 2007.

99 VALLE, A.: “Una habitación de la...”, pp. 3-14.



MATEO MATÉ, VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA V, SECUENCIA DE IMÁGENES DE MONITOR

sólo denota una voluntad de “desubjetivización de los medios (impresiones digitales, Dvd de dibujos animados, maquetas arquitectónicas, circuitos electrónicos, pequeñas esculturas y relieves recortados con láser sobre chapa muy fina de acero inoxidable), produciéndose, no obstante, la paradoja de una obra que resulta absolutamente personal, marcada por la impronta inequívoca de su autora”¹⁰⁰ Jack comentaba la imagen *Espacios de Deseo*: “Creo que esta imagen dice mucho más sobre el proceso y la actitud de trabajo del creador que una foto mía metida en el estudio.” (S/T, 1998. Papel fotográfico, 50 x 60 cm.) El espacio de trabajo también aparece en *Hálito* de Cristina Calderón bajo el frío distanciamiento de un dibujo arquitectónico, pero aquí se suma la presencia de una fuerza que ha generado el caos.

El trabajo con nuevos medios modifica considerablemente no sólo el propio espacio que necesita el artista actual, sino la forma de mostrarlo. Así Mateo Maté, quien viene refiriéndose a la pintura de forma irónica, en la serie *Viajo para conocer mi geografía V* ofrece un sobrevuelo por una mesa en la que quedan los materiales utilizados por el artista, (aquí pegamento, maquetas, tijeras...) el avión muestra aquello que lo ha configurado, en un claro gesto tautológico, en el que hay una referencia al modo en que la obra terminada oculta generalmente su proceso constitutivo y que remite al artista como ensamblador.”¹⁰¹ La

100 MARÍN MEDINA, José: “Sofía Jack, utopía y personalidad” [en línea], en *elcultural.es*, 18/5/06.

101 FUENTES FEO, Javier: “Sobrevolar lo propio para acabar con ello”, en *Artecontexto* nº 28, verano 2003, p. 55.



JAIME LORENTE. COMBUSTIÓN V, 1991-2, CRISTAL SERIGRAFIADO SOBRE FOTO.

obra arrastra según Fuentes Feo un aire de nostalgia o tragedia política que evidencia “que el arte, igual que el pensamiento político serio o la reivindicación de los ‘ciudadanos’ a ser representados (y no sólo orientados), no son más que intentos reivindicativos con un cierto aire patético. La obra de Maté nos recuerda, con un sentido irónico, nostálgico y quizá más freudiano de lo que resulta a primera vista, que el arte sólo es una continuación, en la edad adulta, de aquel placer que el niño sentía por el juego; nada capaz de alterar de manera efectiva el cada día más aberrante ‘orden social’.”¹

Descabezados

Otro de los recursos que han utilizado los pintores para retratarse en estas dos décadas es la iconografía de la cabeza cortada tan presente en la pintura clásica. Si el artista ofrece su propia cabeza, quizá haya que realizar una lectura en la misma línea que las anteriores aproximaciones a la idea de pérdida de equilibrio, de suicidio y de fin de fiesta, de estar en el filo, una determinada conciencia dramática de la existencia, presente aquí en la obra de Martín Godoy, Carretero Bermejo o Núñez, inmersos estos últimos en la estética de lo siniestro.

Se señalaba al principio la excepcionalidad de que una pintura figurativa sea aceptada por la institución

1 *Ibid.*



GÁLVEZ. HERODÍAS (HOMENAJE A MALLARMÉ).
TEMPLE Y ÓLEO.

artística como valor de referencia y como le ha sido favorable su clara inserción en los discursos artísticos más significativos de las últimas décadas entorno a las micropolíticas como la obra de Marty o Núñez o sobre el propio medio como la de Amondarain. Si bien Marty concibe la pintura dentro de la instalativo junto con piezas escultóricas, etc., y Núñez ha ido abandonando progresivamente la pintura que dominaba, por la utilización de nuevos materiales, como el poliéster, serigrafías e infografías sobre aluminio, o los últimos trabajos con reproducción digital y video. Esta deriva hacia las nuevas tecnologías, ha sido entendida por algunos sectores como claudicación, oportunismo, complejo o abandono, y por otros como paso lógico en su evolución. La artista se ha visto obligada además a justificar el uso de la pintura, como se hizo evidente en la conversación que mantenía la artista con Estrella de Diego y Rafael Doctor de su exposición en Salamanca, dejando patente los conflictos que causa en los artistas la utilización de este medio. En ella Núñez contaba porque le producía angustia 'pintar bien': "por un lado, percibir un entorno hostil —ya se empezaba a llevar la muerte de la pintura, y yo notaba vagamente reacciones, que no entendía aún, en contra de ese aspecto formal—. Pero lo más importante era que no me gustaba lo que decían y hacían quienes, en cambio, estaban a favor de la pintura

y de la buena factura. (...) y cuando alguien me decía lo bien que pintaba me desazonaba, pensaba que el comentario implícito era: «y eso es todo lo que hay». No me parecía que eso tuviera ningún mérito, lo interesante y difícil era pensar ideas. Luego, ya de forma algo más culta, empecé a entender que en esa postura anti-pintura, y anti-buen-hacer, que en ciertos aspectos y motivos es comprensible, había un fetichismo de la forma que no comparto. Es cierto que la pintura ha atravesado un momento crítico, gracias a cierto tipo de pintura bastante reaccionaria. Pero las formas no son estables, no son inmutables, van significando distintas cosas según cómo se utilizan y el contexto en que se inscriben. Y como ahora tengo eso muy claro, se me ha quitado la mala conciencia.”² Entonces Estrella de Diego destacaba como desde el principio se planteaba por qué era un problema pintar bien, “y ahora, después de haber visto tanta «chapuza» de artista contemporáneo, digo qué bien, que alguien haga algo bien de textura, de factura.(...) Yo creo que la sociedad actual es muy chapucera, una sociedad de la errata, y hay que recuperar una solidez, un rigor. La idea de lo artesanal como negativo nos ha perdido. Cualquiera no puede ser cualquier cosa.” Ante la defensa de Núñez de sus obras sin pintura, más «feministas», (con procedimientos artesanales tradicionalmente asociados a las labores femeninas como el ganchillo, el punto, la lana o elementos ligados al físico femenino como el pelo o la ropa interior,) De Diego, que las encontraba muy kitsch, apostaba por la pintura “y el tiempo acabó dándome la razón. La verdad es que ya entonces me intrigaba mucho y, afortunadamente, no ha dejado de intrigarme. (...) Tus manteles no eran lo que me perturbaba, los salvaba esa pintura tan rara.”

Rafael Doctor en cambio deja claro lo que le supone tener que aceptar ese tipo de factura, manifestando su sorpresa porque “ese buen hacer no lo notase rancio, que lo notase actual, a pesar de ser algo manido que tendría que haberme provocado cierta repulsión. Pero no repulsión por el tema, algo que en ese sentido tú buscabas, sino en cuanto que parecía pintura realista, académica. ¿Cómo era posible que una pintura hecha de esta manera me pudiera parecer arte del presente?” Para Doctor es evidente que la obra plantea un problema de visualización de lo formal, sobre lo que esperamos ver como moderno, “Es algo muy ridículo, porque esa pintura elaborada de esa manera no es sino un lenguaje más, pero de hecho cuando he tenido que hablar de tu trabajo siempre sale ese tema: el buen hacer.”

2 NUÑEZ, Marina: *Marina Núñez* (cat. exp.). Ed. Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 95-209.



MARINA NÚÑEZ

A lo que le contesta Núñez: “Y siempre sale como una acusación.” Para confesar después Doctor como ha perdido ya ese complejo ante el buen hacer, “estoy a favor de un arte más placentero a ojos más amplios; a favor de utilizar, según y cómo, procesos más ligados a la tradición académica.” Pero finalmente lo justifica sólo como una necesidad de estrategia: “Al final me he dado cuenta de tus trampas. Cómo utilizas esa factura impecable y ese efecto narrativo como pura seducción para atrapar al espectador y poder así contar, para desarrollar un concepto y que te escuchen. No vas directa al significado final, tu camino es más sinuoso, o retorcido. Hay una utilización estratégica de la sensualidad, del placer visual, de la belleza, sin complejos.” Para conseguir el supuesto objetivo “Así llegas a esa cantidad de gente que quiere una obra con cierta apariencia, a los que acudirían a las galerías de Claudio Coello.” Aquí Núñez no pone objeciones y le sigue el razonamiento “Esas decisiones no fueron conscientes, sino intuitivas. Pero a posteriori sí he racionalizado hasta qué punto me convienen ese buen hacer, y la legibilidad de la figuración, para pillar a un público no especializado. Me interesa que la gente que no entiende de arte contemporáneo se deje captar por un aspecto cercano, conocido, que les tranquiliza, para conseguir eso que explica tan bien Estrella: hacer que la mirada se encuentre con algo con lo que no contaba, algo perturbador que en principio no esperaba ni quería ver.”

De Diego acaba poniendo las cosas en su sitio: “Y

esa ha sido una estrategia constante. Porque creo que eres una artista de estrategias, en el mejor sentido de la palabra. Lo de la intuición te duraría a ti diez minutos. Creo que sabes muy bien dónde estás, y adónde quieres llegar, tanto conceptual como formalmente.” Y ser estrategia es como ya hemos comentado un identificativo del artista moderno. Lo es también hacer una obra conceptual, como explica Doctor “Si conceptual es que le interese contar ideas, y que no sea una pintora a quien sólo le interese la propia pintura, y la decoración, lo que yo llamo la historia del arte para encima de mi sofá, pues sí.” Cuestionaba también la compatibilidad de lo conceptual con lo narrativo: “Creo que el mundo no se puede explicar sin contar historias. Como diría Lacan, vivimos en una falta tan enorme que nos hace inventar el mundo. Por eso lo narrativo está siempre presente.” De Diego reconducía la conversación “Cuando los «antipintura» hablan de la obra de Marina yo les digo que Marina está pintando aunque es una artista conceptual. Pintar es un plus, porque estás trabajando en una paradoja. Incluso cuando utilizas fotografía sigues pintando.” Núñez corroboraba la importancia de la idea: “Oírte hablar de pintura conceptual fue para mí como una salvación. Había llegado a parecer una contradicción en los términos. Creo que hay algo muy importante en la idea de pintura conceptual, que es la consciencia de lo que ha sido la historia de la pintura, la consciencia, por ejemplo, de que la pintura ha muerto.”



PEPE CARRETERO

La figuración se convierte así en un terreno complejo para la crítica, recientemente con motivo de la última exposición del joven y exitoso artista Juan Francisco Casas, el crítico exponía las dos opciones de valoración de su obra, por un lado podría asumir el canon actual por el que finalmente: “su labor no es más que hiperrealismo, virtuosismo y erotismo sexista. Precisamente todo lo que la tradición moderna despreciaba, no sólo por hacer un arte destinado al paladeo y al goce, sino por volver además a un virtuosismo técnico, nostálgico de las viejas producciones artesanales, ya técnicamente superado.” Por otro, adoptar la postura del crítico que prefiere confiar en que el artista es ‘listo’ y salvarle: “Y si por tanto, no quere mos presumir de ingenuidad, ignorancia o desconocimiento por parte del artista,



BERMEJO. ZOMBIES

a lo que sin duda nos ayuda el modo irónico y deforme en que el mismo se autorrepresenta, tal vez debamos pensar su trabajo como un intento de liberarse de los nuevos dogmas y prejuicios del arte moderno, y de hacer un nuevo arte desinhibido y sin prejuicios, con los medios más sencillos posibles: papel y boli.”³

La defensa de una artista que utilizara la pintura también suponía un problema en otra reciente exposición, cuya nota de prensa explicaba la elección del medio sólo por su facilidad de llegar a un público convencional “Obviamente es pintura, puesto que son figuras sobre lienzo, si bien desde un punto de vista historiográfico lo que hace pintura de la pintura no es el óleo, sino el conjunto de las cuestiones a las que la obra se refiere desde el medio. Deberemos por tanto preguntarnos por qué esta artista recurre a la pintura cuando no son su historia, sus límites o sus posibilidades lo que le quitan el sueño. Una posible respuesta es la capacidad que el lenguaje pictórico tiene para atraer, interesar y desarrollar la confianza de un público al que poco o nada le sugiere el concepto de blogging.”⁴

Pero no todo va a ser hostilidad frente al medio, con motivo de una exposición de Simón Zabell, artista multidisciplinar, se hacía incapié en como el uso de la fotografía y la instalación, la concepción artística de sus obras, procedían de su entendimiento de la práctica pictórica: “Y es necesario remarcar que sus orígenes (Málaga, 1970) anidan en la pintura, entendida ésta desde unos presupuestos conceptuales que tanto la expanden más allá de la mera visibilidad como la implican en los discursos posibles dilucidados en otras prácticas contemporáneas.”⁵ El autor se-



F. MARTÍN GODOY

ñalaba como “si atendemos despacio a las operaciones que Simón Zábell lleva a cabo con la fotografía, enseguida notamos cómo fuerza su naturaleza, o por mejor decir la forma canónica de realizarla,” con la herramienta de la pintura. “Una idea de la pintura que asienta algunos de sus criterios y mucho de su mirada crítica en esa relectura del minimal.”⁶

Artistas de otras generaciones persisten también en su tarea de espaldas a críticas o nuevos debates estéticos, pintores como Barceló, que se ha mantenido ajeno a los cambios que supuso la década de los noventa, -enfriamiento de los lenguajes y un distanciamiento del gesto como marca del artista- para continuar aferrado a los recursos del neoexpresionismo y continuar envalentonando a la crítica. Para Barceló la obra es el proceso, una superposición de errores que conducen a un resultado final satisfactorio “el solo hecho de pintar, la importancia del gesto que conecta su cabeza con el lienzo, se convierte capa a capa en un acierto continuo en la búsqueda de la pintura más pura: la que se representa a si misma.” Con los años Barceló ha seguido cultivando el prototipo de artista tan cuestionado “Desde el modo de verse como artista, romántico en su escapada hasta Mali, en África, como un Rimbaud parapetado bajo el calor asfixiante con cuadernos y gouaches, retratando como un Goya las escenas cotidianas de la calle, hasta el hecho de tener su taller en París, y escribir sus Diarios en francés, como un exiliado voluntario afianzándose en su querer ser artista.”⁷

También Chema Cobo, quien se vió afectado por las críticas de los 90 a la Transvanguardia, viene dedicando en la última década numerosos textos a explicar su alejamiento de esas cuestiones que han sido duramente combatidas como es el gesto y el estilo: “Mi trabajo en el cuadro nada tiene de gestual. ¿Es analíti-

3 CERECEDA, Miguel: “Chicas de Revista”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 934, 2010, p. 37.

4 s.a: “Nerea Pozo”, [en línea], en *salarecalde.bizcaia.net*, 2010.

5 NAVARRO, Mariano: “Simón Zabell. Narrar visualmente”, en *Simón Zabell. La Casa de Hong Kong 2007-2008*. Espacio Iniciarte, Sevilla, 2008, p. 15.

6 *Ibid.*

7 DÍEZ, Celia: “Miquel Barceló”, en OLIVARES, R.: *100 Artistas...*, p. 88.

co? En parte sí, valga la paradoja. No hay desde luego pretensión de 'estilo' en absoluto. Para mí los estilos son herramientas aptas para usar cuando la ocasión lo requiere, así pues el gesto, en los momentos en que he recurrido a él ha sido una simulación y su finalidad, instrumental."⁸ Cobo sería un ejemplo también de la ya extendida estética del 'no talento' que sería la consecuencia formal de ese objetivo conceptual muy ensayado también, representar lo irrepresentable.

Si bien en esta huida del estilo Amondarain aparece como referente de los artistas que practican el 'estilo del 'no-estilo'', también Leal comparte con otros pintores de su generación el querer evitar centrar su trabajo en la búsqueda de un estilo determinado. Pero al mismo tiempo la rapidez con la que podemos identificar sus pinturas sin saber su autoría, demuestra que igual que estos jóvenes pintores, mantienen rasgos claramente identificables: "Yo nunca pienso mis cuadros porque creo que no tengo eso del estilo. Los creadores que siguen un estilo lo piensan y lo hacen, pero a mí no me sale. Yo sólo trabajo. Trabajo en cada cuadro. Y no sé para quién lo hago. Lo que me sale es lo que me sale. Mis cuadros nunca están claros. Hay un misterio que viene de las cosas que me callo. Yo tengo un lenguaje privado que la gente entiende por las pinturas."⁹ En el polo opuesto a artistas como Barceló se encuentran aquellos que sólo se acercan a los recursos gráficos o plásticos como herramientas ocasionales, así sucede con el grupo PSJM, quienes defienden reivindicaciones del programa artístico y político del Movimiento Moderno: desdeñando el fetichismo de la autoría individual a favor de un nombre comercial o de unas siglas que apuestan por la creación colectiva o la producción de un diseño industrial; considerando que, a través de éste y de la producción masiva de las piezas, es posible realizar un arte popular y democrático al alcance de todos; defendiendo tanto la supresión de las diferencias entre arte y diseño, como entre arte, artesanía y producción industrial.¹⁰ La estrategia consiste en explotar todos los recursos del sistema capitalista de producción, difusión, mercadotecnia y venta, y en tratar a la obra de arte como un producto comercial más, diseñando agradables y decorativas composiciones pictóricas que venden como promociones comer-

ciales. El proyecto se resuelve por tanto bajo el lema de interpretación inmediata "Si el artista es la marca, la obra es el producto." Con un apropiacionismo cínico y cómico, defienden un artista que es accionista de valores, hombre de negocios inmaterial, se integra en la economía y circulación del signo, reforzándolo, al proponer consumir su propia marca. Si bien tales pretensiones deben cumplir para Cereceda un requisito "es evidente que esto lo haría inaceptable para la crítica o sólo tolerable en tanto en cuanto la propia estrategia comercial en que se ampara no funcionase, pues esto haría de su obra algo más paródico que cínico, pero absolutamente deleznable si la misma estrategia terminase siendo coronada por el éxito. En este sentido es bien posible que su obra sólo sea verdadera allí donde fracasa en el sentido comercial"¹¹

En este contexto hay numerosos pintores que rechazan que su obra se entienda solo desde explicaciones teóricas, así Ángel Masip rechazó la necesidad de la palabra en una de las últimas convocatorias de *Generaciones*, al estar los artistas seleccionados obligados a explicar su trabajo. Son muchos los que rechazan la invasión de la teoría en el ámbito de la plástica y la usurpación de la crítica de las funciones del arte. Para Masip de hacerlo, se hubiera producido un empobrecimiento o un vaciamiento de las propias obras que perderían en cierto modo su cualidad estética sensible: "Frente a una labor solamente comunicadora, educadora, a modo de la pedagogía del XIX, no sólo las instituciones exponen, sino que dirigen el que y el como, educan, igualmente el artista es un nuevo educador de valores."¹²

En este sentido Santiago Talavera entendía el planteamiento de Ángel González en *Pintar sin tener ni idea*,¹³ las ideas sobrarían en pintura desde la perspectiva "que toda idea, divagación o teoría viene dada por una creencia (certeza) que actúa ya en nuestro fondo cuando nos ponemos a pensar sobre algo. Ese placer en mi obra (...) proviene de haber logrado traducir la realidad que ven mis ojos a través de la imaginación o la intuición, y no de la razón."¹⁴

Por otro lado, como se ha señalado con anterioridad, las nuevas dinámicas del arte, su gestión a través de

8 COBO, Chema: *Eclipse* (cat. exp.). Galería Antonio Machón ed., Madrid, 2008.

9 NAVARRO, Mariano: "Miki Leal", en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía ...*, p. 188.

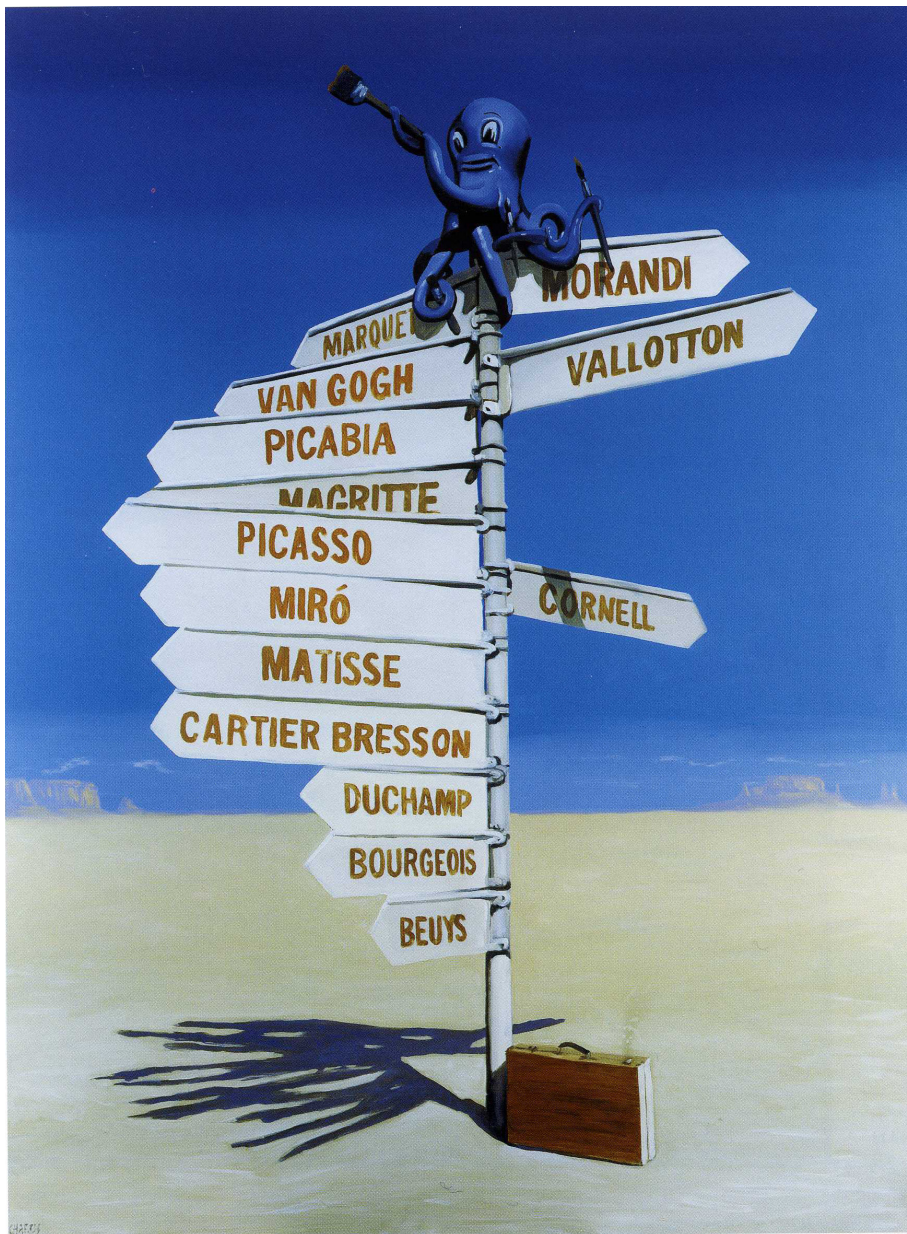
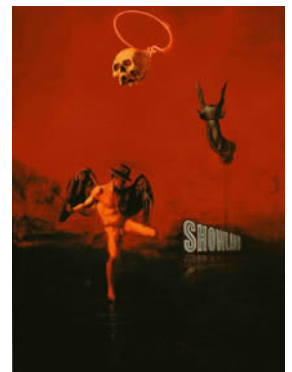
10 CERECEDA, Miguel: "PSJM Dialéctica del arte democrático", en *PSJM. Arte democrático* (cat. exp.). Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, Madrid, 2005.

11 *Ibid.*

12 MASIP, Ángel: "Ángel Masip", en *Generaciones 08*, Caja Madrid obra social, Madrid, 2008.

13 GÓNZALEZ GARCÍA, Ángel: "Pintar sin tener ni idea", en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Lampreave y Millán, Madrid, 2007.

14 TORRE AMERIGUI, Iván de la: "Santiago Talavera", en *967 Arte*, nº 4, jun-dic. 2009, p. 7.

CHARRIS. *RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE*.

SERZO

proyectos que se aplican con otras disciplinas, vienen sumando al papel tradicional del artista los de investigador, inventor, hacker y emprendedor. Las nuevas prácticas y la preferencia por las nuevas tecnologías van a llevarse a cabo mediante el desarrollo de un nuevo tipo de rol de artista/investigador.

Por lo tanto tras el cambio de siglo conviven tipologías de artista diferentes que van a incluir la pintura y la figuración con distintos grados de compromiso, manifestando la mayoría de ellos un interés profundo por el significado y el estatuto estético y ontológico de la obra artística en sí misma. La decisión que debe tomar hoy el joven pintor no parece ser ya la elección de modelos de vanguardia con los que Charris formaba su *Retrato del artista adolescente*, sino que implica elecciones de mayor complejidad que van a determinar su inclusión en el arte emergente. A la espera de poder observar si acaban convirtiéndose en aquellos deseados artistas productores, lo que parece constatarse es un cambio en las actitudes que va a afectar a todos los artistas por igual, en una tendencia progresiva a que el artista se comporte como un profesional.

Cada Vez más Emergentes

En el nuevo siglo, frente a esta figura del pintor que sufre consciente de sus posibilidades y las dificultades con las que se enfrenta, encontramos así “obras y actitudes que aun siendo pinturas ya no se preocupan de si lo son o no.”¹ Artistas que sólo buscan construir imágenes en el medio más adecuado, un artista multimedia que se desplaza con naturalidad entre las distintas disciplinas.

La crítica ha señalado como el arte se argumenta en un tiempo en el que “la teoría crítica ha quedado anclada en un modelo que si bien ha dejado de ser heroico” —como en las décadas de los 60 y 70 del siglo XX donde lo personal era político” sigue dependiendo de una interpretación basada en criterios referenciales, obviando los motivos intrínsecos al proceso técnico de la construcción formal de las obras.²

La mayoría de las muestras colectivas últimas insisten en la desafectación de sus artistas por los gestos del antiguo ya, pintor. En *Pintura de Cámara* por ejemplo, se definen por compartir ciertas actitudes, “especialmente en lo que se refiere a ese origen pictórico que se ha abierto hacia otras formas de cristalización de la imagen”, dicen no defender una cultura antipictórica, sino “la superación de la idea de pintor artesanal y apasionado -exclusivamente pintor- característico de los modos vigentes en el neo-expresionismo.”³ Ofertando una condición disuelta, menos coherente y enfática de la pintura, como actividad que tiende a repensar las imágenes en un nuevo campo de actuación.

Entre los artistas nacidos en los ochenta va a ser muy difícil ya encontrar a alguno que se califique como pintor, nadie parece necesitarlo: “Cada vez es más complicado, y también más innecesario, calificar la conducta de los creadores en función de los instrumentos empleados: pintores, escultores, fotógrafos, ya que tanto el carácter de sus productos, cuanto el modo material de abordarlos no responde ya en muchísimos casos a la lógica tradicional de la fidelidad conceptual y formal. Hoy el artista transita con naturalidad entre materiales de distinta naturaleza, eligiendo los que mejor se adecuan a los objetivos perseguidos en cada



NEREA DE DIEGO, TINTA SOBRE PAPEL, METACRILATO, PINTURA PARED, 2010.



GALEOTE. ÓLEO/LINO COSIDO COMPRIMIDO, 2008.

oportunidad.”⁴

Uno de los cambios más sustanciales a los que hemos asistido en las últimas décadas es a esta nueva naturaleza indisciplinada e híbrida de la cultura contemporánea. Las nuevas obras no responden ortodoxamente a los códigos o a las normas de ningún género, los jóvenes artistas parecen defender una suerte de indisciplina, no como subversión frente a la norma sino con el desinterés hacia lo que sólo queda ya sólo como “un rumor lejano del que oyeron hablar cuando iniciaban su andadura.”⁵ Una actitud propia de quienes ya no están obligados a dar una definición precisa de lo artístico como sucedía en la modernidad y que parecen querer huir de etiquetas o someterse a antiguas disciplinas que supongan límites o fidelidades a antiguos valores. Como explicaba Martín Perán “Cada producción es, ante todo, lo que acontece y lo que se produce al fin, y solo en segundo lugar, podría producirse la estéril necesidad de etiquetar lo producido, por parte, muy probablemente, de las instancias académicas, las más necesitadas en reconocer su objeto para mejor diseccionarlo”. Aunque el propio Perán advertía del riesgo de sustituir una academia por otra al imitar y sustituir la definición de modernidad por la pureza de sus disciplinas por una definición de las prácticas

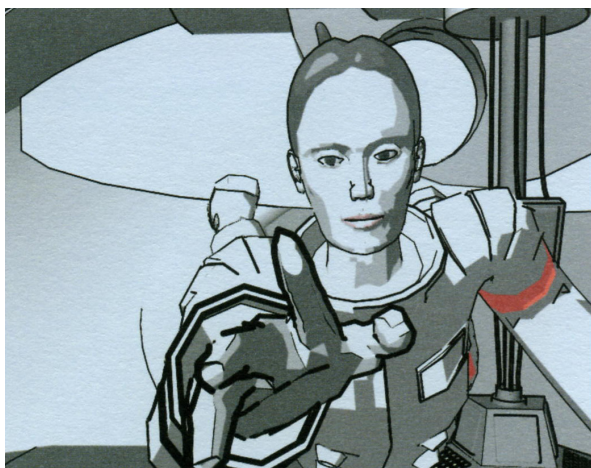
1 NEGRO, Á.: “El fin del fin...”, p. 123.

2 VILLA, Rocío de la: “Ángeles Agrela”, en *El Cultural (El Mundo)*, 3/05/07, p. 32.

3 *Pintura de Cámara* (cat. exp.). Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2002. Con obras de José Ramón Amondarain, Alejandro Garmendia, Aitor Ortiz, Paco Polán, Pepo Salazar o Juan Ugalde.

4 HERNANDO CARRASCO, Javier: “Pintura y fotografía, unas relaciones tranquilas”, en *Contrastes. Pintura desde ayer y fotografía, hoy*. Ed. Universidad de Oviedo, Oviedo, 2004.

5 PERÁN, Martí: “Los indisciplinados no saben quienes son”, en *Indisciplinados, la posición del arte en las fronteras del diseño*. MARCO, Vigo, 2002, p. 40.



CRISTINA LUCAS
ERGONOMÍA, 2006 ANIMACIÓN 3D

contemporáneas por su carácter híbrido e impuro⁶, ofreciendo una alternativa que para el autor pasaría por “alejarse de cualquier tentativa de definición.”

De esta forma, uno de los aspectos más necesarios para que un artista pase como emergente es que manifieste claramente su factura multidisciplinar, su voluntad de no estar sujeto a ninguna técnica, principalmente a la pintura, (ese campo estético definido, cerrado, que parece imponer unos límites formales y conceptuales transmitidas de manera inconsciente e insidiosa, heredados sin remedio, impidiendo las posibilidades de renovación del propio medio y privándolo de capacidad de sorpresa). Los pintores parten así con una clara desventaja, es difícil que en los certámenes de arte joven, (que permiten el paso a las galerías a los jóvenes artistas en nuestro país), éstos sean seleccionados con dossiers sólo de obra pictórica y facturas figurativas. Se dan excepciones, pero en la mayoría de los casos los artistas ya cuentan con el respaldo de galerías, manteniendo una relación muy estrecha con la fotografía o introduciendo murales o nuevas tecnologías (como PDA's). Para la mayoría de la crítica actual, ante la excesiva carga cultural que arrastra la pintura, el artista emergente debe ser capaz de desmontar la situación de primacía en la

⁶ “No tiene ningún sentido cualquiera que sea el esfuerzo o la misión encaminada a reconocer, sin más, cuales son los nuevos formatos de expresividad y productividad cultural contemporánea sino, muy distinto, intentar reconocer las nuevas direcciones, necesidades y expectativas de la experiencia y subjetividad contemporánea tras la simple y aplastante realidad de unas prácticas mestizas. Si la cultura contemporánea se comporta de unos modos voluntariamente confusos y nada estancos, ello no ha de considerarse como un nuevo pasto académico para reconocer nuevos cuerpos de análisis con su respectiva definición, sino que esta transversalidad cultural ha de ser observada al modo de indicador y termómetro de las transformaciones que subyacen tras estas indisciplinas.” PERÁN, M.: *Ibid.*, p. 41.

jerarquía de las artes, colocando la pintura en un plano de igualdad con los demás recursos artísticos. De este modo acabaría también con las connotaciones negativas de autoridad y propiedad: “Por eso es tan importante el modelo del artista multimedia: porque deshace la estructura de los géneros artísticos y su potencial jerarquización.”⁷ Ignacio Pérez-Jofre ofrecía en la presentación de la colectiva *Pinturamutante* una serie de condiciones que el artista actual debe cumplir y que justificaba la selección de los presentes en la muestra, ya que estos “no toman la pintura como motivo central de su pensamiento creativo, no trabajan en una esfera de lo estrictamente pictórico, no defienden una esencialidad del género (de hecho, la mayoría de ellos trabajan simultáneamente en otros territorios del arte). Son artistas que usan la pintura, como la fotografía o el vídeo, con una finalidad determinada y en función de sus cualidades físicas, visuales y culturales.”⁸

Es un hecho que el grueso de dossiers presentados por los jóvenes artistas para premios y convocatorias delata que prefieren de forma absoluta y abrumadora la fotografía como medio más accesible. El comisario de una de las últimas ediciones de Circuitos lo hacía notar e insistía en esta constante: “la casi completa desaparición de las disciplinas tradicionales en cuanto a tales; es decir, la inexistencia de proyectos significativos de escultura –sobre todo –, de pintura o de dibujo en su sentido neto.”⁹

Pero la elección de las técnicas no parece obedecer sólo a un asunto de tendencias sino que también responde a que cambia el punto de partida: “Al tiempo, esta convocatoria reafirma como rasgo generacional ya sólidamente establecido el hecho de que muchos jóvenes se muestran profundamente interesados por hablar más que ‘desde’, ‘sobre’ esas mismas disciplinas tradicionales, en una clara voluntad de renovación atemperada y recuperación híbrida. Así, podrá comprobar el espectador que las referencias y los comentarios estructurales de unas hacia otras se amalgaman, como viene siendo habitual, insisto, desde hace más de una década en el arte emergente, pero también cómo en esta edición lo hacen con marcados acentos tautológicos y autoanalíticos que con toda

⁷ *Ibid.*

⁸ PÉREZ-JOFRE, Ignacio: *Pintura Mutante*. MARCO, Vigo, 2006. Con obras de Pablo Alonso, Nono Bandera, Bosco Caride, Salvador Cidrás, Arancha Goyeneche, Enrique Marty, Din Matamoro, Teresa Moro, Marina Núñez, o Siméon Saiz Ruiz.

⁹ ALONSO MOLINA, Óscar: “Partir para regresar”, en *Circuitos 2007* (cat. exp.). Comunidad de Madrid, 2008, pp. 7-11.



EXPOSICIÓN EN SALA DESTAR

probabilidad le resultarán más novedosos.”¹⁰

Además hay que tener en cuenta que gran parte del arte actual está destinado casi exclusivamente al público joven, y que éste busca identificarse con sus representaciones, lo que ha relajado mucho la función del artista, los jóvenes rechazan los marcos dogmáticos del artista o el ilustrador, se desplazan por salas y ferias alternativas que les prefieren como público, se interesan por el arte urbano, y se mueven entre galerías, blogs y revistas de tendencias buscando la flexibilidad de un sistema que permita que trabajos ambiguos como los de Silvia Prada funcionen en el circuito artístico como sucedía en los orígenes del pop, si bien “durante el Pop Art nada de eso estaba asumido, por eso era comprometido.”¹¹

En general, el modelo que se ha impuesto, sobre todo a través de los requisitos de premios y becas artísticas es la figura del profesional. Frente al modelo que se exportó en los ochenta basado en lo emocional, se prefiere ahora que se de a conocer primero por su inteligencia práctica. Un nuevo modelo de profesional del arte: “que encarna la noción postgremial de profesión, que no se reduce a la mera habilidad técnica para resolver un problema dado. El profesional no sólo -y no necesariamente-, es capaz de resolver problemas sino que, en virtud precisamente de la garantía implícita en el propio ser profesional, también sabe (y debe) suscitarlos. El profesional es sobre todo capaz de abarcar panorámicamente su territorio específico y hacerse cargo de sus fronteras. El artista actual es mayormente eso, el profesional que se preocupa, se ocupa, y ocupa ese territorio problemáticamente delimitado que es el arte.”¹²

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ TORRES, David G.: “Silvia Prada” [en línea], en *elcultural.es*, 03/05/2007.

¹² WERT ORTEGA, Juan Pablo: “La Noche 1002 y Lunares, Performances de Pilar Albarracín” [en línea], en *pilaralbaracin.com*, 06/2001.



AITOR LAJARÍN, VISTAS DE SU EXPOSICIÓN

Los Comienzos del Siglo XXI

Pintura Sin Pintura, Pintura Pintada, Pintura Expandida

No han sido pocas las propuestas expositivas que han tenido lugar en nuestro país en esta última década y que se enmarcan en estas corrientes de reivindicación de la vigencia de la pintura, quedando dentro de dos vías principales, reflejo también del panorama internacional. Por un lado la *Pintura pintada* definida así por Gordillo que quedaría dentro de los márgenes de la idea tradicional, y dónde va a desarrollarse en gran parte el ámbito de la figuración, y por otro lado, la *Pintura sin pintura*, ya mencionada, que no propone tanto imágenes como reflexiones en torno al propio medio. En ambos ámbitos tendrá lugar la *Pintura expandida* en la que se busca eliminar el soporte tradicional ampliando las bases posibles dónde mancha, línea, color, pigmentos... puedan depositarse; otros materiales, piezas escultóricas, el propio muro..., todo lo que permita sustituir al persistente formato cuadro. La expansión que afectara a la escultura descrita por Rosalind Krauss contamina ahora a la pintura, que ha modificado también su forma de exposición al verse influida por el regreso a lo real que implicaban las instalaciones. Como se ha señalado más arriba esta década evidencia la transformación de la pintura en un arte genérico. La fotografía ha quedado prácticamente equiparada con lo pictórico, la estrecha onnivencia del arte con el diseño y la moda se advierte también en la pintura, y la abstracción abre un terreno desde la abstracción redefinida a la hibridación total, mientras la crítica evita establecer distinciones entre figuración y abstracción.

Las últimas exposiciones colectivas que los centros de arte españoles vienen dedicando a la pintura con pertenecen al campo de la *Pintura sin pintura*, y se plantean en su conjunto como propuestas más ambiciosas que pretenden generar una reflexión sobre la situación de la pintura en la actualidad. Cómo se ha visto más arriba, este termino se establece como corriente en la década de los noventa heredera de voces individuales de los 60 que necesitaban una revisión y redefinición del término, pero también como consecuencia del malestar que invadía las artes plásticas en los 90, y a la vez se insieren dentro de una perspectiva experimental, que tiende a romper tanto los esquemas perceptivos como las maneras de presentar el arte y sus canales de distribución y exhibición”¹

1 OLMO, Santiago B: “La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España”, en PICAZO, Gloria: *Pintar sin pintar* (cat. exp.). Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, p. 92.



ABALLI, *CARTES DE COLORES (DESORDENADAS)* 2003. FOTOGRAFÍA



IGNASI ABALLI, *CHEMISTRY. (DETALLE)* IMAGEN DIGITAL.

En estas exposiciones continúa siendo mayoritaria la elección de artistas extranjeros que se siguen considerando de mayor calidad y aquí de nuevo la figuración no va a estar a penas presente. De estas exposiciones, *Pintura (Aún)* comisariada por Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) reunía trabajos de otros artistas que le interesaban.² En su selección sólo cabían artistas extranjeros debido, según argumentaba el propio artista, al actual panorama español ofrecía poca calidad, a pesar de la gran cantidad de producción y presencia en exposiciones: “Esta aparente contradicción entre calidad y cantidad, es una realidad que, en mi opinión, se puede constatar repasando la actualidad de la producción pictórica.”³ Aballí es uno de los máximos defensores de esta tendencia⁴ que permite la práctica de la pintura “ser conscientes del escaso futuro que le espera a la pintura, a no ser que ese futuro atraviese la enunciación estratégica de la forma de su desaparición, aportando una reflexión crítica, consciente y comprometida con la contemporaneidad y la historia”⁵ exigiendo un conocimiento lo más exhaustivo posible de todo lo sucedido a lo largo del siglo XX y que el artista actúe en consecuencia. Acude a reflexiones como las de Catherine Millet, “hay que ser consciente de los movimientos iconoclastas que se han sucedido a lo largo de los últimos cien años y no actuar como si no hubieran existido”; y afirma que la actitud contraria no tiene futuro y que es más interesante afrontar la pintura como una práctica tradicional que es, sabiendo que han existido Duchamp, Kosuth o Weiner. Pintar hoy supone, pues, un ejercicio de consciencia histórica y rigor conceptual.” Con los artistas que ha seleccionado Aballí comparte puntos de vista y actitudes frente al acto de pintar: utilizan la pintura desde un punto de vista tradicional, pero al mismo tiempo cuestionan y ponen en crisis esa tradición; para plantear la dificultad e incluso la imposibilidad de la práctica pictórica en la actualidad. Comparten entonces también un sentimiento que define de ‘fase terminal’ de la pintura: “por lo menos de un tipo de pintura que es consciente de su escaso porvenir y busca nuevas estrategias para desarrollar otros planteamientos que le permitan participar en el debate sobre qué supone trabajar en arte hoy y qué sentido tiene hacerlo.”

Como ya se ha intuido la conclusión es que para poder circular esta disciplina hasta el año 2010, para sobrevivir ha tenido que someterse a un extremo control lleno de condiciones: “El mundo posmo

2 Christopher Wool, Remy Zaugg, On Kawara, Günter Rambow, Bernard Frize y Raoul De Keyser en la Galería Elba Benítez. Madrid, verano 2008.

3 ABALLÍ, Ignasi: *Pintura (Aún)*. Galería Elba Benítez, Madrid, 2008.

4 En sus comienzos la utilizó como tema central en exposiciones y publicaciones: *Pintures?*, (Centro de Lectura de Reus, 1988), (Atención al título-pregunta de nuevo); *Joven pintura española* (Ministerio de Asuntos Exteriores, itinerante por varios países, 1989), o *Painting Simulations*, (Howar Yezerski Gallery, Boston, 1990); pero pronto la abandonará como técnica para desarrollar trabajos en otros medios y soportes sin alejarse de ella como materia de reflexión recurrente, como *Carta de Colores*. Aballí es el eco de las corrientes más conceptuales que se desarrollaron en Cataluña desde los años sesenta, y que tuvieron más auge en los ochenta y noventa intentando frenar la corriente expresionista.

Los nuevos centros de arte contemporáneo que se han levantado en estas últimas décadas han promovido este acercamiento a la pintura desde aspectos más conceptuales o más en sintonía con las corrientes internacionales. Parece que estas voces se han establecido en la periferia del estado, frente a propuestas criticadas como conservadoras que se han venido realizando desde anteriores direcciones de museos como el Reina Sofía.

5 ABALLÍ, I.: *Ibid.*



PEREJAUME

dermo ha exigido a la pintura para su reconocimiento inéditas capacidades de hibridación con otros lenguajes y componentes, así como su continuo cuestionamiento metalingüístico como paso primero para atender a su potencial enunciativo (recuérdense aquí aquellas prácticas apropiacionistas de los ochenta, ejemplo extremo). Voces afirmativas en este sentido, y otras mucho más minoritarias que le otorgan todavía independencia con respecto a otras disciplinas artísticas, enriquecen en la actualidad el debate de su pertinencia dentro de las artes, transformándola en información, «imagen», un dominio social compartido por una comunidad de intereses estéticos específicos, secuencias de un proceso, espacio de contaminación, depósito del imaginario colectivo, etcétera.”⁶

La revista *Exit Express* se ocupaba en un monográfico del 2006, de ejemplificar el resultado de este ‘arrepentimiento’ por el que ha pasado la pintura en estas últimas décadas para garantizar su pervivencia y retomar posiciones. Ya no se trata del comentado retorno de la pintura sino de cómo la disciplina “ha ampliado su campo de acción se ha expandido, travestido y camuflado hasta influir de manera determinante el aspecto final o la estructura interna de gran parte del arte actual”.⁷ Gloria Picazo desarrollaba este cambio en su artículo “Pintar sin pintar” a través de la evolución de la deuda con los cánones tradicionales de este medio a lo largo del siglo XX. Señalando algunas posiciones que en contra o a favor de esa deuda, han determinado que en la actualidad pueda hablarse de pintura en obras que se realizan con otras disciplinas. Ya que una corriente mayoritaria de la pintura se ha ido distanciando de sus referentes tradicionales en las bellas artes para convertirse en un elemento combinable al servicio de las múltiples posibilidades que se abren en la actualidad para generar imágenes.

Todo empezó por continuas variaciones como las introducidas por quienes utilizaban productos más cercanos a la tradicional pasta pictórica pero aplicados sobre soportes nuevos, o sustituían esa pasta por cera, etc.; por los que volvían a poner en cuestión el concepto de pintura al transformar radicalmente su lectura: colocándola bajo nuestros pies, como una plataforma continua sobre el piso, concibiéndola como unidades que se acumulan y se extienden a lo largo y ancho del recinto, a modo de instalación, etc. También al abrigo de las revisiones llevadas a cabo en el territorio de la pintura abstracta, muchos artistas han propiciado la creación de objetos pictóricos elaborados exclusivamente con materiales extra pictóricos. “Nuevos modos de pintar, aun cuando fuera sin pintar” como la ‘acción rodeo’ que recordaba Fdez. Polanco con motivo de las consideraciones de Ángel González sobre la escultora Eva Lootz: “Andar dando vueltas a la pintura, incluso para no pintar, para que pinten otros”.⁸ Como Perejaume en muchas ocasiones no pinta pero se reconoce un pintor. Se pretende

6 ALONSO MOLINA, Óscar: *Pintura contemporánea...*, p. 13

7 PICAZO, Gloria: “Pintar sin pintar”, en *Exit Express*, nº 23, noviembre, 2006, p. 11.

8 FDEZ. POLANCO, A.: “Otros tiempos para la pintura...”, p. 65.

entonces que no siga identificándose género tecnológico con género artístico.

Ya liberada de su soporte, se ha expandido también su sentido y significado para hablar de pintura en obras fotográficas o en movimiento: “Lo que se ha producido es el abandono de los parámetros que regían el hecho pictórico, en cuanto a soportes, trazo, pincelada, color, marco, etc., para usar gestos supuestamente anti-pictóricos que a pesar de confundirse voluntariamente con otras disciplinas volverían a ser entendidos como Picasso concluía: “En este momento las tentativas para ver hasta donde la pintura puede emanciparse del cuadro y que las bases conceptuales de lo pictórico sean extensibles a todo tipo de técnicas soportes, materiales, etc., se multiplican sin cesar y los márgenes de juego cada vez parecen ser más ilimitados, si nos aproximamos al hecho pictórico con la máxima amplitud de miras y dejando al margen convenciones que hasta hace muy poco parecían inevitables”.⁹

La pintura ha perdido aquel inequívoco carácter formal que la había caracterizado durante siglos, metamorfoseándose en objetos híbridos de modo que en las últimas exposiciones no hay ninguna tendencia o estilo predominante sino el reflejo de esta nueva esencia expansionista. “Entre la materia y el objeto hay un territorio de nadie en el que el arte parece empeñarse. ¿Será ahí donde radica lo pictórico?”¹⁰ Conviene recordar aquí las consideraciones de Álvaro Negro para la nueva pintura que debe plantearse cuestiones más allá de sí misma e intentar redefinirse en cada cuadro (lápsus?) más allá de toda pureza e imperativo histórico. “Y ni siquiera la impureza sería un valor por sí mismo: la hibridación” es -o debe ser- la consecuencia de... un medio de... nunca un fin... nunca más una esencia.”¹¹ La pintura es, entonces, adecuada en el momento en que la consideramos un medio más, no un fin en sí misma.¹²

Las características que han permitido a las últimas producciones distanciarse de la tradición parecen haber configurado un pequeño manual de instrucciones, como una serie de condiciones que la obra debe cumplir para perdonársele ser pintura, para poder ser una obra actual. Así a partir de figuras emblemáticas como Duchamp (por sus críticas a la pintura retiniana) o Richter (por sus estudios de las relaciones entre la pintura y la fotografía, o sus alusiones a los géneros), interesan las propuestas que han incidido en:

- Pintar y a la vez negar la pintura;
- Obviar el gesto pictórico;
- Transgredir lo pictórico;
- Abandonar la bidimensionalidad de la pintura para extenderla a todas las superficies, espacios, objetos, posibles, perdiendo su carácter de soporte para convertirse ellos mismos en pintura;
- Expandir el campo pictórico, tomando como solución la hibridación de prácticas artísticas, soportes y espacios...

Lo que se ha expandido entonces y parece que definitivamente es la propia idea de pintura y al mismo tiempo: “Continuar pintando induce -en una medida que cada artista debe evaluar- a sacrificar la pintura y las acciones que se asocian a su práctica”¹³ entre otras cosas porque la “La pintura contemporánea retiene de su pasado modernista y conceptual la creencia de que el trabajo de cada artista debía tomar una posición, que una pintura no es sólo una pintura sino también la representación de una idea sobre pintura”.¹⁴ De ahí que lo primero que proponía Barro fuese manifestar las dudas sobre el propio término: “¿Resulta todavía preciso el término ‘pintura’ a la hora de encuadrar un trabajo o, más concretamente, una actitud de origen indiscutiblemente pictórica?”¹⁵

Lo pictórico ha desplazado completamente a la pintura en sí, convirtiéndose en el verdadero asunto

9 PICAZO, G.: *Op. cit.*

10 FDEZ. POLANCO, A.: *Op. cit.*

11 NEGRO, A.: *Op. cit.*, p. 143.

12 PÉREZ-JOFRE, I.: *Op. cit.*

13 BALLAN, Eward: S.t, en PICAZO, Gloria: *Pintar sin pintar ...*, p. 108.

14 SCHWABSKY B.: *Painting in the...*

15 BARRO, D.: “Construir una imagen,... p. 68.

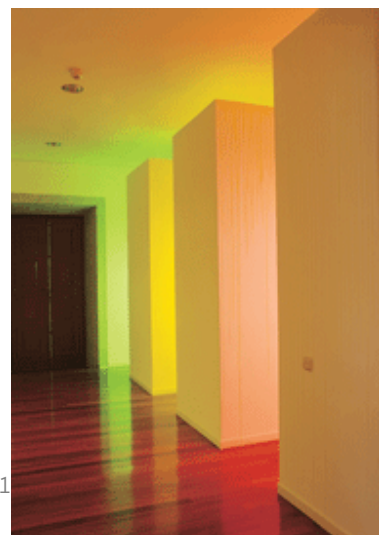


CARLOS CORONAS.



PEDRO MORA.

ÁLVARO NEGRO, *WALL*, 2001
PINTURA MURAL Y NEONES.



JUAN LUIS MORAZA.



ARANCHA GOYENECHÉ.



SOLEDAD SEVILLA.

de interés. Llegando a recuperarse incluso como estética para la fotografía, ocupando monográficos, como el dedicado por *Exit*, al pictorialismo de las últimas producciones fotográficas.¹⁶

Señalar como las imágenes que ilustraban el artículo citado de Picasso (de Ann Lislegaard, Mark Napierr, Andrés Serrano, Kim Soja, Anne Leibovitz, Jeff Wall, Vik Muniz...) eran muy distintas de las que podían verse en el monográfico ya citado que dicha revista realizará sólo dos años antes. '¿La pintura? Bien, gracias', pintura pintada, donde, junto a las de Julie Mehretu, Michael Majeurs, Uslé, Amondarain, aparecían obras de carácter neoexpresionista de Cecily Brown o Saville, o las figuraciones de Currin y Peyton, Peter Doig, o Neo Rauch.

Previamente a su artículo Picasso había comisariado una exposición con el mismo título *Pintar sense pintar*, con obras de Ignasi Alballí, Ricardo Cotanda, Daniel G. Andujar, Miquel Mont, Urzay, Muniz... cuyos gestos conducían a "la de-construcción del cuadro a partir de un desmenuzamiento de sus componentes, a recurrir a la luz para pintar a partir de su inmaterialidad, a ampliar el repertorio de materiales pictóricos hasta límites insospechados..."¹⁷, entre otras actitudes ya señaladas más arriba, que permiten a estos artistas enfrentarse a la famosa 'imposibilidad de hacer' de Duchamp. En el catálogo varios textos se aproximaban al tema: los propios artistas hablan desde su experiencia con las nuevas tecnologías, Pablo Llorca revisando las relaciones entre cine y pintura....Michael Gauthier se refería a como cuando el arte comienza a dudar de su identidad resurge la iconoclasia, intuyendo en la obra de Richter una solución de síntesis entre ésta y la iconofilia; atendiendo a la figura del reflejo por la preferencia del indicio como signo menos ilusionista que se manifiesta desde la iconoclasia. Repasa a través de la pincelada ávida de expresarse y del cuadro como objeto, como la pintura ha llegado a convertirse en una imagen de la pintura. Para terminar señalando la mutación de la obra en decoración, en ambiente, como la primera consecuencia de la crisis de la focalidad debido a su actual

¹⁶ *Exit*, nº 30, may.-Jun.-Jul. 2008. Tema central: Pictorialismo.

¹⁷ PICAZO, Gloria: "Pintar sin pintar", en *Pintar sin pintar...*, p. 83.

posición periférica; y como el antiilusionismo, exhibiendo las condiciones de fabricación del arte, “ha conducido la iconoclasia hacia estas imágenes que, paradójicamente, tenía la ambición de proscribir.” Concluyendo lo que caracteriza a la pintura contemporánea: que todo se ha convertido en imagen. La escisión entre iconoclastas e iconófilos ya no será igual: “Sin duda se tramará en otra parte, fuera de las obras: en la mirada que se les dirige. Pero ¿Qué es una mirada iconoclasta? ¿Tal vez sea mirar sin mirar, sin intención de hacerlo? Nuestra época quizás tiene la singularidad de producir imágenes iconoclastas: las que no requieren la focalización de la mirada.”¹⁸

En 2000 había tenido lugar el primer intento en España de sistematizar obras realizadas con el lenguaje de la pintura pero sin elementos o materiales de técnicas pictóricas: *Pintura sin Pintura. El concepto toma el mando*.¹⁹ Comisariada por Javier Hernando, en esta ocasión la pintura reclamaba incluirse en lo que se ha venido denominando ‘abstracción redefinida’, (expresión que acuñara Demetrio Paparoni a comienzos de los años noventa). Las obras seleccionadas, conceptualmente pictóricas, pertenecían a artistas nacidos entre las décadas cincuenta y sesenta: “La apertura material es por tanto plena, al igual que las posturas y los discursos. (..) Se trata de posiciones ‘impuras’, ‘no puras’, por utilizar las conocidas expresiones con la que Arthur C. Danto definió el carácter de las abstracciones finiseculares, de las que sin duda forman parte estas obras. Porque, con independencia de sus pretensiones conceptuales, ¿acaso no es un gesto de absoluta impureza su elaboración con unos materiales tan heterogéneos?” Hernando había seleccionado “Ocho miradas que reafirman la posibilidad de la pintura, que la blanden como receptáculo de la mirada metafórico,” para intentar mostrar “como la inicial apertura formal fue alimentada más tarde por la conceptual, estableciéndose desde entonces una acción recíproca, una especie de retroalimentación de lo que ya no se ha detenido”.²⁰

La intención de *Sky Shout La pintura después de la pintura* sería también plasmar instantáneas del debate que los pintores planteaban sobre la mirada y la imagen, (ilustradas en el título como ‘exclamación al cielo’ a partir de un cuadro de Fiona Rae.) pero no pretendía sin embargo, la reivindicación metafórica de la pintura, sino “la manifestación de otro tipo de expresiones pictóricas más allá de ideas tradicionales como las de género o estilo.”²¹ A diferencia de *Pintura sin Pintura...* sus comisarios evitaron definir a los artistas seleccionados a partir de la dialéctica entre figuración y abstracción “hablaremos de transposiciones que fluyen en la pintura desde cualquier esquina del mundo de los media, recreándola desde su propios cimientos”. Para comprobar cómo “Hoy la imagen que solía ser el tema de la pintura ha llegado a ser el objeto de procesos que casualmente la hacen vagar por el borde del abismo”²² Para Barro y gran parte de la crítica actual la pintura actual entonces “ya no debe preocuparse por su esencia en un sentido ‘reduccionista’ o ‘expansionista’ (...) simplemente debe significarse como punto de partida para llegar a otros encuentros, esa realizada por pintores que ya no se preocupan de si lo son, sólo de construir imágenes en el medio más adecuado. El arte como serendipia”²³ Cuestionan así el sentido de exposiciones dónde se intenta establecer “lo que continúa siendo propio del género” cuando la ‘autorreferencialidad’ o ‘esencia’ han dejado de ser el ‘tema’ desde hace ya treinta años.”²⁴

Fuera de España se están llevando a cabo también importantes revisiones en los primeros años de esta década, como corresponde a los cambios de siglo. Así, de todo lo pintado en el siglo XX pretendía tratar la ambiciosa exposición celebrada en Basilea en el 2002 *Painting on The Move*. Otro tipo de muestras como *Strictly Painting* (Frankfurt, 1998), *Painting as presence* (Belin, 2006), *Back to Black*

18 GAUTHIER, Michael: “Sobre la iconoclasia pictórica. Notas para una historia en curso”, en PICAZO, Gloria: *Pintar sin pintar...*, p. 91.

19 HERNANDO, Javier: “Pintura sin pintura, el concepto toma el mando”, en *Pintura sin pintura* (cat. exp.). Ed. Junta de Castilla y León, Consorcio Salamanca, 2002, 2001.

20 *Ibid.*

21 BARRO, D.; NEGRO, A.: “Sky Shout. La pintura...”, p. 55.

22 *Ibid.*, p. 71.

23 *Ibid.*, p. 12.

24 NEGRO, A.: “EL fin del fin...”, p. 123.



LUIS GORDILLO

(Hannover, 2008), fomentarán el debate en torno a la pervivencia de la pintura. En 2001 tuvo lugar *Painting at the Edge of the World* significativa en el cambio de actitud hacia la pintura en dos sentidos, intentando, como señalaba Mercedes Replinger²⁵ ‘modernizar’ con referentes conceptuales las obras de jóvenes pintores reunidos sin ningún criterio, y por otro lado, desplazando la producción al mercado anglosajón y alemán, dejando fuera a los triunfadores en los 80, de Italia y Francia, y por supuesto España. Modelo que se repite en varias exposiciones que se suceden en estas fechas: *Urgent Painting* (París 2002), *Examining Pictures*, (Chicago, 1999) o *Intervista con la Pittura* (Venecia, 2003). Para Replinger estos “contenedores” indiferenciados de artistas y modos, hacen gala de la pluralidad “como si la situación actual se debiera en exclusividad a una especie de arbitrariedad individual.”²⁶

Estos modelos de publicaciones se han exportado a España, los tomos de la poplar editorial Taschen, el voluminoso *Vitamin P, New Perspectives in Painting* ya citado, adoptan el neutral formato de diccionario-guía profusamente ilustrado, que imitan aquí publicaciones dedicadas a las últimas tendencias de nuestro país como *El*

*arte que viene*²⁷ o *Arte Emergente en España*, un listado que no deja de ser una selección que plantea no tanto porqué aparecen unos sino porqué no están los otros.²⁸ Los artistas se describen como curiosos, inquietos, vinculados con las nuevas realidades y abiertos a la experimentación;²⁹ o son caracterizados por un vínculo internacional: viajar más, estudiar y residir en el extranjero, lo que parece les convierte inmediatamente en más inteligentes y competitivos.³⁰ En estas compilaciones se señalan algunos de los fenómenos que guían el arte del presente: la renovación de los lenguajes clásicos como la pintura o el dibujo, la influencia del arte urbano, la presencia de la ciudad como referente teórico, la plena asimilación de los nuevos medios, la aproximación a cuestiones políticas, la infancia como filtro conceptual, la ruptura entre alta y baja cultura, la búsqueda identitaria individual y colectiva, el análisis del papel del ser humano en nuestro planeta. O la imbricación del arte con otros campos de la cultura (ilustración,

27 BARRAGÁN, Paco: *El arte que viene*. Subastas Siglo XIX, Madrid, 2002.

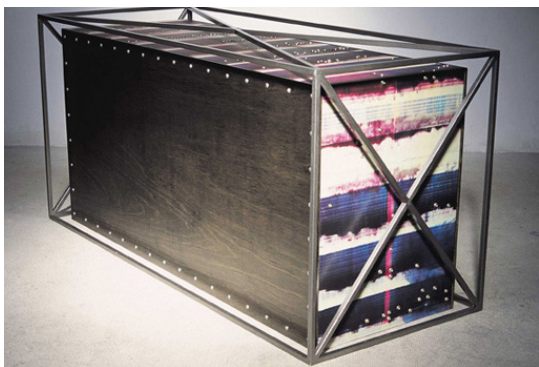
28 PARDO, Tania: “Prólogo”, en VILLA, Manuela: *Arte Emergente*. Vaivén, 2006, p. 8

29 VILLA, M.: “Introducción”, en *Arte Emergente...* p. 10.

30 CORRAL, María de; MARTINEZ DEL CORRAL, Lorena: “El futuro en función del presente”, en *Planes Futuros, Arte Español de los 2000* (cat. exp.). Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2007, p. 10.

25 REPLINGER, M.: *Interrogando a ...*

26 *Ibid.*, p. 28.



A. SOCIAS. MADRE PINTURA 22, 1978-2000
PIEZA

cómic, moda, diseño, el cine, internet, y la televisión o los videojuegos,).

En general estas publicaciones optan por el registro y la enumeración frente a las arriesgadas teorías, también las compilaciones con ánimo de síntesis de época, como el último *100 Artistas Españoles*,³¹ son apreciadas pero discutidas: “Me temo que esta clase de publicaciones quedarán identificadas con los tiempos “precrisis”, durante los que la vertiginosa dinámica de difusión y promoción del arte contemporáneo no necesitaba de la teoría más que su base informativa, y del análisis le bastaba su capacidad para discriminar unos datos por encima de otros. No es con este tipo de libros con los que saldremos de la compleja situación en la que nos estamos hundiendo, (...) la alternativa al carácter tendencioso y totalitario del modelo historiográfico no puede ser la simple homologación de lo heterogéneo, sino el trazado de mapas de mayor complejidad, riqueza de matices y sensibilidades inéditas. La perspectiva de dar idéntico tratamiento a todos es una disfunción más en la inercia empobrecedora. Si ya es problemático hacer una selección de este tipo, mucho más lo es negarse a tramar los resultados de la selección consensuada.”³²

La misma fórmula siguen las exposiciones colectivas como *Futuro Presente* (Madrid, 1999)³³ *Planes Futuros* (Pamplona, 2000)³⁴ que siguen la pauta habitual de la expresión, mediante la

31 OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, D.L., Madrid, 2008. Casi 550 páginas.

32 ALONSO MOLINA, Óscar: “100 artistas españoles”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 888, 7/02/2009, p. 41.

33 *Futuro Presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*. Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1999.

34 CORRAL, María de; MARTINEZ DEL CORRAL, Lorena: *Planes...*



DANIEL VERBIS, VIDA LACTEA, MIXTA

selección, del gusto del comisariado: “resulta a veces un poco difícil admitir que ya no hay orden posible y que tan sólo podemos aspirar a establecer pequeñas islas, objetos aislados de estudio a los cuales aplicar nuestro afán de rigor clasificatorio. Y si hay un campo en el cual este enriquecedor caos resulta más patente es el de la creación. Los grandes temas de los ochenta y los noventa nos parecen como las unificadoras tendencias de la moda de antaño: este invierno, todas de negro. La diversidad es hoy el lema.”³⁵

La mayoría son textos de introducción de carácter general que no pretender dar una lectura unitaria de los autores señalados ni justificar los criterios de dicha selección. Con alguna excepción como la señalada por Replinger en el planteamiento de tesis de *Cher Peintre, Peintures figuratives depuis l'último Picabia*, que giraba en torno a la herencia de Picabia, Kippenberger, Polke y Alex Katz en los jóvenes artistas.

Como eco del despliegue que Saatchi & Saatchi realizaron con *The Triumph of Painting* (2005), comenzará en España una serie de exposiciones dedicadas exclusivamente a la pintura como *Pintura Mutante* (2006-07) en el MARCO de Vigo, o la serie con la que el MUSAC de León inaugura temporada con una terna de pintores: Julie Mehretu, Daniel Verbis, Felicidad Moreno

35 ESPARZA, Ramón: “Planes futuros. Arte español de los 2000” [en línea], en *elcultural.es*, 11/10/2007.



SIMÓN ZABELL. EXPOSICIÓN CAC MÁLAGA

(2006). Generando acogidas de carácter desigual.³⁶ Ignacio Pérez-Jofre, comisario de *Pintura Mutante* consideraba que si las argumentaciones en contra de la pintura son de orden cultural, y no se refieren a las condiciones materiales de lo pictórico, esas críticas se invalidan en el momento en que la pintura se desprende de aquellas. Si no se trata de un problema de técnicas o formatos, lo que importa es la de actitud. Aportando como pruebas la de los artistas seleccionados que cumplen con los requisitos: “su falta de prejuicios sobre la estructura y jerarquía de los géneros artísticos; su apertura y abandono de la subjetividad a ultranza en favor de una voluntad comunicativa, de interacción con el espectador, que lleva a una renovación de lenguajes formales con gran capacidad de seducción; su incorporación de medios, materiales, procesos, imágenes e ideas provenientes de otros campos del arte y de otros ámbitos culturales; y su diversidad y variadas tendencias, incluso dentro de la obra de un mismo artista.” En sus obras estarían presentes las ideas, actitudes y prácticas culturales que caracterizan la actualidad, la heterogeneidad, la hibridación, la mezcla. “Los estilos se yuxtaponen y superponen libremente, las imágenes son apropiadas, manipuladas y devueltas a la esfera de lo público, los conceptos son reutilizados, reciclados, en ese proceso continuo de postproducción que describe Nicolas Bourriaud.” Frente a las oposiciones que se establecen al describir los medios artísticos –material contra virtual, inmediato contra mediado, estático contra temporal– el comisario pretende sustituir el enfrentamiento por una transacción, un intercambio con el entorno artístico y cultural; Para que no sea ya “una obra ensimismada, silenciosa, sino más bien extravertida, a veces ruidosa.”³⁷

Durante la década tendrán lugar diferentes exposiciones dedicadas en exclusividad a la pintura, y otras que contarán con pintores en sus propuestas, la última, la ya citada *Antes de ayer y pasado mañana; o lo que puede ser pintura hoy*, (La Coruña, 2009). El devenir de la pintura contemporánea ya había sido objeto de reflexión anteriormente por parte de este autor, hace ahora cuatro años en *Sky Shout, La pintura después de la pintura* -en el Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela, 2005) y referida más arriba- y, poco después, en *La pintura sin gesto* -en el Espacio

36 “(...) importar esa agresividad a lo Saatchi, un reymidas de la publicidad del reinounido, no me parece que a la larga de buenos resultados. Imagino que el lío será tal, que a estas alturas no se sabrá si colgar un cuadro en el salón de tu casa es estar IN o OUT. O una película de miedo.” TORRE, Paco de la: “La noche de la pintura viviente” [en línea], en *arte10.com*, 28/09/2006.

37 PÉREZ-JOFRE, I.: *Pintura Mutante...*

DANIEL G. ANDUJAR, *OBJETOS DE DESEO*.MIQUEL MONT *S/T*, 2004
ACRÍLICO Y GEL/CONTRAPLACADO.MIQUEL MONT, *COLOR GESTO, DIBUJO*, 2004, INSTALACIÓN,
ACRÍLICO, SPRAY Y PIGMENTO.



DANIEL VERBIS, *LABIOS SIN AMOR*, 2008.



JAVIER PULIDO, *INTERVENCIÓN MURAL*, GALERÍA ÁMPARO GÁMIR



JESÚS ZURITA, *VENTOLERA 1*, 2008. PINTURA MURAL/PARED, INSTITUTO CERVANTES, TOKIO



ÁLVARO NEGRO, *LUZPINCOLOUR* 2000. INSTALACIÓN

PEREJAUME, *EFEECTO DE PINTURA NA CHAIRA DE BUSA* 1995.



de Arte Contemporáneo de Almagro (Ciudad Real, 2005)- o *En Construcción 1* (Fundación Pedro Barrié de la Maza). En esta ocasión, temas como la destrucción del espacio pictórico y las primeras amenazas de muerte para la pintura; el paso de la abstracción a la pintura pura; la pintura después de la pintura; la pintura reencarnada en fotografías y vídeos; el sentido del tiempo en la pintura; la pintura expandida y la invasión del espacio físico; el dibujo como modo de deformatear la pintura; o la estética de lo neobarroco; se analizan a partir de artistas internacionales sobre todo. Los españoles seleccionados son Ángela de la Cruz, Nuria Fuster, Luis Gordillo, Antón Lamazares, Miquel Mont, Manu Muniategui, Nano 4814, Álvaro Negro, Juan Uslé, Manuel Vilariño. En la muestra, sus obras se agrupan, más que por tendencias o afinidades estilísticas, por las opciones específicas en que coinciden, o por sus desvíos respecto de la pintura. Ni la exposición ni el catálogo, se hilvanan según un relato historiográfico, sino que se ordenan “según distintas líneas de fuerza que no son exactamente las mismas en una y otro. Ambos coinciden en ofrecer una lectura transversal de las obras, que las sitúa en un lugar y orden determinados, para componer una lectura en la que concuerdan el desarrollo de los conceptos apreciativos -la reducción, lo expandido, lo borroso, lo deforme- y las derivas internas de las que proceden artistas y piezas concretas.”³⁸

Parece difícil entonces ofrecer una clasificación de los pintores, ¿Se puede clasificar a los artistas actuales? En 1995 Juan Luis Martín Prada contestaba a esta última cuestión: “Es muy difícil. En los años 70 la conciencia moderna del desarrollo en el arte funcionaba. En nuestro momento, un momento de posmodernidad consolidada, el poner etiquetas a la gente ya no tiene cabida. El nuestro es un proceso de eclecticismo, de ir recogiendo multitud de cosas que se nos han quedado en el pasado.”³⁹

38 NAVARRO, Mariano: “¿Qué es la pintura hoy?” [en línea], en *elcultural.es*, 16-05-2009.

39 HESLES, Germán J: “J. L. Martín Prada...”, p. 20.



CHARRIS. *WELCOME TO THE HOUSE OF PAINTING*, 2007



ALFREDO ALCAÍN. A LA PINTURA.

La Figuración

Con el nuevo siglo Inglaterra y Alemania se establecen como principales focos de creación pictórica. Los británicos con ecos de la escuela inglesa en apego a la factura realista y el naturalismo de sus imágenes. Los germánicos con restos de un concepto expresionista de la obra, que los críticos denominan *el milagro de la pintura alemana*: “Mientras que la mayor parte de los artistas europeos, especialmente los británicos, nos sorprenden con grandes gestos y efectos inesperados, los alemanes cautivan con una renovada y extraordinaria mirada a la tradición, todo ello con una técnica brillante y la profundidad en el tratamiento de los temas que aporta la intensa experiencia histórica vivida en primera persona.”¹ Para el director del CAC esta pintura cautiva la atención del espectador “de una forma sólo comparable a la de los grandes genios”² El entusiasmo que produce en algunos sectores este retorno, abraza de nuevo a la figuración a pesar de ser un lenguaje denostado. Figuras como Kippenberger, Polke, Dieter Roth, Clemente, Lassnig, Baselitz, etc., reaparecen como referencias directas y vuelven a despertar antiguos recelos.

En nuestro país, resuena el eco de estas corrientes figurativas que están triunfando en el panorama internacional y que construyen una nueva situación para la valoración de la pintura que autores como Gordillo han intentado analizar: “¿A qué llamaría yo nueva situación en pintura? A bote pronto y sin demasiada meditación se me ocurren algunas características: edad de los pintores alrededor de los cuarenta años; absoluta libertad de movimiento estético; mezcolanza pasado-presente-futuro. Empleo de todo tipo de medios técnicos que posteriormente son traducidos a pintura. El tono general es lírico. Se trata de algo así como ver la modernidad desde fuera o desde antes. Una cierta nostalgia de estéticas de finales del siglo XIX. Son más bien figurativos, incluso los abstractos.” Gordillo continúa:

1 FRANCÉS, Fernando: “Presentaciones”, en *Neo Rauch* (cat. exp.). CAC Málaga, 2005, p. 8.

2 *Ibid.*

“Para definir esta situación nueva en pintura se me ocurre el siguiente *espacio situacional metafórico*. Se coloca un espejo enorme delante de todo el arte del pasado desde el Renacimiento para acá: podemos ver reflejado en él obras de Schwitters, de Donatello, de Vallotton, de Poussin, etc. Lo que ocurre es que el espejo tiene algo de color y hace bultos y aguas.³ En otro medio este artista manifestaba “A mí todo este grupo de pintores jóvenes, sobre todo de Estados Unidos y Alemania, me gustan en grupo, como si fuera un tebeo muy grande. Me acuerdo cuando era un niño y mi madre me compraba los de Flash Gordon, o El Hombre Enmascarado. ¡Aquello sí que era una gozada, un placer de dioses!”⁴ Argumentaba esa satisfacción: “como si me contaran un chiste y parte del chiste era que la pintura muerta seguía reproduciéndose activamente (¿serían los gusanos del cadáver?).”

Este retorno de lo figurativo que ha traído el nuevo siglo animó el montaje de su exposición antológica: “En principio, pensé en plantear la exposición centrada en los cuadros de los años 90 y posteriores, pero me di cuenta de que al introducir la figuración de los 70 se activaba el conjunto, se creaban tensiones entre posturas figurativas y abstractas y el conjunto ganaba. Además, la actual vuelta a la pintura, que es mayoritariamente figurativa, crea un espacio desde el que me gusta revisar mi obra. No hubiera podido plantear un ejercicio así en los años 80, pero en la figuración actual veo elementos de los 70.”⁵

En general la crítica actual evita hacer distinciones entre figuración y abstracción, intentando no reavivar debates del pasado que se consideran ya obsoletos, y no ha dado excesiva importancia a esta abundancia de registros figurales que conlleva la nueva pintura. La excepción se encuentra en el análisis de Barry Schwabsky en la compilación *Vitamina B*, -que se ha convertido en un manual de referencia para saber que es de la pintura en el panorama internacional, (menos de España que no aparece representada por ningún artista)-. Aquí el crítico inglés señalaba como el problema al que se enfrentan los pintores es con una crisis de significado: “La distinción entre abstracción y representación, que creí que se estaba desdibujando irrevocablemente, es en realidad la línea divisoria entre diferentes actitudes frente al significado. De hecho, la contradicción es más grave que nunca. A los pintores que tornan partido por la abstracción, la representación se les antoja obstinadamente ingenua; a los que aprovechan las tradiciones figurativas, la abstracción les parece un formalismo autorreferencial que carece de sustancia. Es la antiquísima oposición entre vitalidad y afectación.”⁶ Señalando como incluso pinturas de imaginería tan agresiva como la de Cecily Brown o la de Jenny Saville son, de hecho, bastante cautelosas en lo que a su significado se refiere. Finalmente Schwabsky manifestaba finalmente cierta desconfianza frente a las nuevas propuestas que contrasta con el optimismo de Gordillo: “A lo largo de la última década, la mayoría de los pintores jóvenes más prometedores se ha adherido a la representación (por supuesto, hay excepciones notables, como Monique Prieto) y se ha generado mucha energía. Pero ¿puede esa energía utilizarse para un proyecto que sea sostenible a largo plazo? He albergado mis esperanzas, pero ahora empiezo a ser escéptico. El hecho de ver cada vez más obras que me recuerdan al neoexpresionismo con el que me crié en los años 80 no me llena precisamente de felices expectativas. Y en cuanto al resto, parece como si en su mayor parte representase variaciones en torno a dos enfoques básicos, coqueteando o bien con la pintura



SIMÓN ZABELL



LUIS GORDILLO, VISTA EXPOSICIÓN ICEBERG TROPICAL, MNCARS

LUIS GORDILLO, VISTA EXPOSICIÓN MNCARS



3 GORDILLO, L.: “Equilibriosmos...”

4 LUZÁN, Julia: “Los otros yos de Gordillo”, en *El País*, 17/06/2007.

5 FERNÁNDEZ-CID, Miguel: “Veo mi obra abierta...”

6 SCHWABSKY, B.: “Pintar ahora...”



ANTONIO DE FELIPE.

de domingo y de aficionado por un lado (llámesele a esto la Escuela de Kilímnik y Peyton) o con la pintura académica por otro (la Escuela de Currin y Yuskavage). El que la pintura se enfrente a estos dos 'otros' de su corriente dominante modernista es una tarea meritoria, pero los resultados, en lo que ya es un fenómeno de segunda generación, empiezan a parecer exiguos. Si hay una próxima generación de pintores, puede que vuelva a dirigirse hacia las tendencias abstractas que parecían importantes a finales de los 80 y principios de los 90, esto es, después de que el neoexpresionismo *se* quedase sin aire; a la obra de artistas como Mary Heilmann, Jonathan Lasker y Bernard Frize, por ejemplo. Pero, evidentemente, deseamos algo que esté más allá del aburrimiento de una alternancia incesante: algo imprevisible.”⁷

Desde publicaciones periódicas se intenta también ofrecer un panorama general sobre la pintura actual, así buscando posibles agrupaciones que ayuden a entender las intenciones de las nuevas propuestas recientemente una revista francesa⁸ dedicaba un dossier al tema señalando de forma distendida cinco tendencias que vendrían a sustituir las viejas divisiones como abstracción-figuración, o pop/neo-geo que parecen resistir mal:

-“Fascinación folk”, pintores que trabajan con usos y prácticas populares y atraparía tanto a autores cercanos al art brut, como a los que optan por géneros anacrónicos, o pretendidamente vulgares, con imágenes de la moda, o imitando formulas de aficionado. Pintores como Jim Shaw, Daniel Richter o Dan Schultz que tendrían como predecesores a Guston, Kippenberger o Basquiat.

-“PosRománticos”, los que se manifiestan a favor y en contra del sentimiento de desencanto, dónde la melancolía y la contemplación se bañan de cierto aire de Hollywood o Disney en las imágenes más extremas, pintura lánguida de adolescente o alternativa que elige lo absurdo o lo problemático de lo cotidiano más árida y menos voluptuosa dónde el romanticismo se ensombrece. Los clásicos Peter Doig, Currin, Peyton y Owens comparten decorado con Rita Ackerman o Whitney Bedford.

-“Surface/surface”: recogería las propuestas más abstractas, o geométricas de Sarah Morris o Jeremy Blake

-“La masa crítica de la pintura”: críticos con el propio medio o con su papel en el mercado, como Bernard Frize o el record de ventas Raqib Shaw.

-“Sur le mur (du fond)”, “En la pared posterior”: la pintura que abandona el lienzo y se extiende sobre otros soportes o muros ganando conciencia de arte efímero, Franz Ackermann, Richard Wright...

Como se aprecia, ningún artista español tiene repercusión internacional, y los mismos nombres se suceden una y otra vez en estos resúmenes.

En nuestro país, Castro Flórez ha distinguido una ‘figuración perversa’ y una ‘contaminación por lo fotográfico’ como tendencias de la pintura reciente (junto con el ‘minimalismo’ y la ‘abstracción lírica’⁹). Alonso Molina ha señalado un entramado barroco en el arte emergente andaluz¹⁰ además de una querencia pop y teenager en muchos de esos artistas. Por su parte Mercedes Replinger ha señalado

⁷ *Ibid.*

⁸ LAVRADOR, Judicaël: “Le jeu des cinq familles. Quel place pour la peinture aujourd’hui? Dossier”, en *Beaux Arts magazine*, marzo 2008, nº 285, pp. 53-60.

⁹ CASTRO, F.: “El sujeto como proceso”, en *A la Pintura ...*

¹⁰ ALONSO MOLINA, Óscar: “Una perspectiva inicial”, en *Inicial 08*. Espacio Iniciarte, Junta de Andalucía, 2008.



JOSE LUIS SERZO.

diferentes líneas de exploración en la cultura actual¹¹, las más significativas: los excesos del realismo, las seducciones de la apariencia o los poderes del melodrama, y la pintura del silencio.

-Los excesos del realismo: Con los españoles Antonio de Felipe, Alberto Sánchez, y Jose Luis Serzo, además de Kisch, Jhon Currin, Glen Brown, Richard Philips, Kurt Kauper o Richard Patterson.

-Las seducciones de la apariencia o los poderes del melodrama: Brian Calvin, Elisabeth Peyton, Amy Adler, Muntean & Rosemblum, Margherita Manzelei, James Rielly, Kiki Lamers, y Marlene Dumas.

-Pintura en silencio: Con los españoles Ubay Murillo, José M^a Lazcano y Cesar Martín Pérez, junto con Dirk Skreber, George Shaw, Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal, Michael Borremans, Salomón Huerta, o Daniel Tatah.

Las numerosas exposiciones colectivas que se realizan en nuestro país no ayudan mucho. Las que tratan de asuntos teóricos de calado no incluyen obras pictóricas. Las que se dedican de forma exclusiva hablan de las particularidades del medio, o de la historia. Artistas como Alex Katz o Julien Opie, entran sin problemas en las exposiciones colectivas -no exclusivamente de pintura- que se realizan en España, pero es muy difícil que entren figurativos españoles. Aún cuando se hable de pintura, se prefiere optar por la *pintura sin pintura*, un terreno más seguro y confortable para el comisario. Si la figuración continúa exponiéndose al margen de exposiciones de tesis, en las que se examinan los nuevos parámetros que interesan a los artistas, la valoración de los pintores y de sus propuestas manifestará notables carencias.

Coincidiendo con el cambio de siglo algunas instituciones privadas promovieron exposiciones colectivas para profundizar en la figuración y averiguar posibles tendencias, como las que tuvieron lugar entre mayo de 1999 y enero de 2002, en Madrid, en el Centro de Arte Joven de Avenida de América, un ciclo de seis exposiciones, que bajo el título general de *Figuraciones*, pretendía revisar la pertinencia, el sentido y el alcance del arte figurativo practicado desde finales de los ochenta desde diversos escenarios nacionales.¹² En 2002 una última exposición denominada *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios fronterizos*, se celebraba como reflexión final sobre este campo: lo figural. Su comisario, José María Medina, se ferería a la ambigüedad del término figuración: “hoy denominamos figurativo al arte que representa elementos icónicos, aunque sean plasmados de manera poco o muy poco explícita, hasta el punto de que figurativo no es únicamente ya lo que es representación, sino también lo que sirve de representación. En tal sentido figuración ha dejado de oponerse a abstracción”¹³. Se señalaban también las relaciones entre territorios bien distintos, como una compleja red de pasadizos y atajos, traslados e intercambios, dónde destacaba la contaminación e interconexión de lenguajes y en definitiva, el mestizaje.¹⁴ Medina explicaba el sentido final de la exposición en los términos que suelen utilizarse para el arte actual,

11 REPLINGER, M.: *Interrogando a...*

12 Organizado por Obra Social Caja Madrid, con itinerancias al Museo de Bellas Artes de Oviedo, a las salas Santa Inés de Sevilla y al Museo de Bellas Artes de Pontevedra: *Figuraciones de la Valencia Metafísica; Figuraciones del Norte* (artistas del País Vasco, Santander y Asturias), *Figuraciones de Madrid / De un lugar sin límites*, *Figuraciones de Barcelona / Partículas Sociales*, *Figuraciones de Sevilla / Horizonte 2000*, y *Figuraciones desde Galicia*. Comisariadas respectivamente por Juan Manuel Bonet, Javier Barón, Guillermo Solana, Teresa Blanch, Juan Fernández Lacomba y Miguel Fernández-Cid.

13 MARÍN-MEDINA, José: “Desde el final de un ciclo”, en *Figuraciones, arte civil + magicismos + espacios de frontera*. Obra Social, Caja Madrid, Madrid, 2002, p. 18.

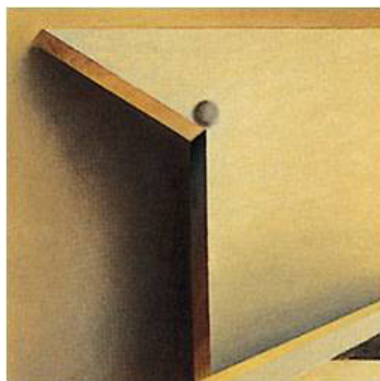
14 *Ibid.*, p. 20.



JESUS MARI LAZCANO,
PURA ULAN DANU 1995.

UBAY MURILLO
DUERMEVELA, 2009





ANTONIO ROJAS

“configurar un marco que funcione como espacio de cultura, apto para el encuentro, con unas proposiciones de arte bastante complejas, que plantean actitudes reflexivas y posturas de interrelación. (...) nuestro ideal sería poder ofrecer un contexto globalizador de *lugares* lo suficientemente expresivo, y un recorrido sobrio y eficaz, y que ambos ensancharan los límites comunes de una exposición, para que, rehuendo las condiciones del espectáculo, se favorecieran decididamente las del diálogo.”¹⁵ El autor analizaba la posibilidad de un común generacional entre los artistas seleccionados, todos ellos nacidos entre los sesenta y comienzos de los setenta, para concluir aceptando una falta de homogeneidad entre ellos, pero finalmente, manteniendo alguna coincidencia al compartir la misma situación histórica definida tanto por una realidad ficcionada y global, como por las nuevas tecnologías.

Medina encontraba tres vías principales: la de un *arte civil*, “aludiendo a que es un arte que se practica desde actitudes de clara responsabilidad ciudadana y, en ocasiones, con fines de intervención social”, vía mayoritaria, y que además se suele desarrollar en soportes nuevos y en interacciones no restrictivas de artes o géneros diversos. Una segunda vía es definida como *zona de magicismos*, “donde se alternan propuestas matizadas (al hilo, fundamentalmente, de recuperaciones de la pintura metafísica italiana, del realismo mágico alemán de entreguerras, así como del surrealismo), coincidiendo todas en combinar la objetividad y la magia, los datos de la realidad más inmediata y las exploraciones a los dominios de lo fantástico.” Y por último, un *espacio indefinido*, en el que se desarrollan prácticas pictóricas en la frontera entre lo figural y lo abstraído, un tipo de pintura *de evolución*, “la cual se *explica* subrayando precisamente cómo, a fin de cuentas, desde que la pintura de la modernidad se convirtió en tema fundamental de sí misma, todo arte viene a ser, a un tiempo, figurativo y abstracto, o viceversa.”¹⁶

Medina denomina arte civil a aquel en el que predominan criterios antropológicos, sociales, o socioculturales, Reflejo del interés que en el último lustro, las comunidades de la cultura -incluido su público- están recuperando por la dimensión política y ética de la práctica del arte, dentro de la retomada también inmersión en lo real, cómo se ha señalado más arriba. Lo que pone en cuestión el papel que corresponde a los artistas, señala el autor como desde la Documenta de 1997 prácticamente es mayoritaria la corriente que defiende posiciones críticas, aunque en su retórica no provoquen ningún debate real.¹⁷ Ante la viabilidad de un arte *comprometido*, *crítico*, o *de contestación*, Medina acude al novelista Thomas Hettche, quien confía en inventar unas maneras *otras* de <<arte de acoplamiento regenerativo con lo real>>: <<las ficciones tienen el poder de expresar momentáneamente algo cierto sobre el mundo y las personas. Algo que sólo puede ser expresado en imágenes e historias, y que, no obstante, entiende el lector inmediatamente. Son los momentos de la veracidad y sólo por ellos existe la literatura y el arte en general>>.”¹⁸ El interés por retomar el compromiso social quedó patente en el planteamiento y desarrollo que el conjunto de exposiciones dio forma al ciclo Figuraciones, cuando la cuarta exposición Figuraciones de Barcelona se titula “Nuevas geometrías de lo social” dedicándose íntegramente a artistas que trabajan dentro de este ámbito. Dos exposiciones posteriores del ciclo, habían señalado en sus textos, la implicación de algunos de los artistas seleccionados en cuestiones

SICRE

15 *Ibid.*, p. 23.16 *Ibid.*, p. 19.17 *Ibid.*, p. 25.18 *Ibid.*, p. 27.

referidas a la realidad, así Miguel Fernández-Cid advertía *ficciones de vocación narrativa* en los aires novedosos de la plástica gallega, y Juan Fernández Lacomba subrayaba *ficciones futuribles* en la plástica sevillana que atendía a lo social. Pero será la barcelonesa la que recoja en su totalidad el nuevo espíritu de “ejercer el pensamiento crítico de la realidad”¹⁹ dando un cambio de rumbo al ciclo. Las tres primeras mostraban sólo pinturas y dibujos, incorporándose a partir de aquí escultura, vídeos, técnicas digitales, y, sobre todo, fotografía. Si la exposición que abría el ciclo recogía los orígenes de la figuración en España, y las dedicadas al norte (Cantabria, Asturias y País Vasco) y a Madrid, abordaban el término figuración y la diversidad y nomadismo de sus prácticas, la de Barcelona se centra en el propio tema, en los contenidos. Escenificando el propio desarrollo del arte en estas décadas, de la exclusividad de la pintura al predominio del discurso.

En el apartado de *magicismos*, señala Medina como el interés por los realismos mágicos de la tradición modernista se debe a una circunstancia cultural, el fenómeno vigente de la semiotización de la cultura por el que las sociedades toman conciencia del carácter de signo de sí mismos que revisten todos los objetos que nos rodean como ha señalado J. L. Pardo,²⁰ así <<todo objeto, por muy útil que sea, comporta, además de su estricta materialidad o de la funcionalidad con la que justifica su ingreso en sociedad, la condición de significante de un mensaje que circula eficazmente aunque sus mismos usuarios no tengan conciencia de él.>>²¹ Los artistas de las generaciones más recientes estarían interesados, como los semiólogos, en identificar esos significados imprecisos de los que son portadores esos objetos, una realidad, hasta entonces anónima: <<lo que podríamos llamar la mirada semiótica es esa perspectiva merced a la cual el mundo oscurecido y desdeñado de los objetos útiles se puebla de una extraña densidad que los torna de pronto ostensiblemente visibles, magníficamente exhibidos a una conciencia que nada sabía entonces de su secreto brillo>>.²² Para Medina se enlaza la perspectiva semiótica con el mito moderno en formación, en la obra metafísica de Savinio²³ y su hermano de Chirico, los postulados del realismo mágico centroeuropeo fijados por Franz Roth, por el movimiento surrealista hiperilusionista y André Bretón, quien también advirtió la interrogación metafísica propia de aquella época, <<cuando la relación entre los objetos nuevos de que ésta debe servirse, y de los objetos antiguos, abandonados o no, resulta ser una relación de las más turbadoras en lo que respecta al sentimiento de fatalidad.>>²⁴ Acudía Medina a las observaciones de E. de Diego sobre cómo aquel regreso a la observación de la realidad, “volver a los ojos de entomólogo, a la mirada de microscopio, sea al fin una aportación revolucionaria también. Igual que el cine y la fotografía de esos años se acercan a una realidad desnuda, pura, absoluta, con un distanciamiento casi científico, la mirada de los pintores se transforma y, al hacerlo, subvierte algunas de las convenciones clásicas de la propia pintura figurativa.”²⁵ Medina acude



RUBÉN GUERRERO.

19 MARÍN-MEDINA, José: “Introducción”, en *Figuraciones de Barcelona...*, p. 8.

20 PARDO, Jose Luis: “La mirada densa”, en *El País*, 29/11/ 2002. Cit. en MARÍN-MEDINA, J.: “Desde el final...”, p. 35.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

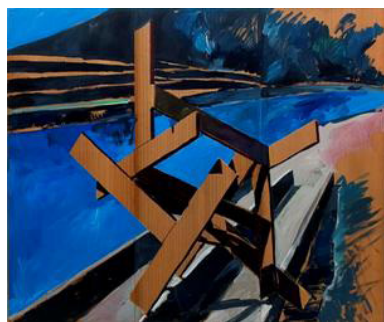
23 Para Savinio el carácter propio de la metafísica provenía “de estar no más allá sino más acá de la física, o mejor dicho dentro de la física. (...) Para muchos, la poesía viene de fuera a las cosas, las penetra las anima; para otros como yo, la poesía no viene de fuera, sino que nace de la cosa misma: del fondo de cada cosa”, insistiendo en el “descubrimiento de la psique de las cosas” y en una “poesía interna del universo”. SAVINIO, Alberto: “Tales y Pitágoras”. Cit. en *Ibid.*, p. 36.

24 Cit. p. 36.

25 *Ibid.*

JUAN CUELLAR, 2008



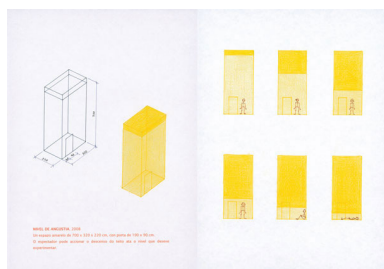


MANU MUNIATEGUI



TERESA MORO

MÓNICA ALONSO



a las observaciones sobre este periodo que señalara Estrella de Diego “algo distorsionado, algo huidizo, que sólo parece estar, que se escapa: esa es la revolución de los artistas próximos a estos movimientos, el modo último de demostrar cómo romper la ventana albertiana -o anhelar romperla-.”²⁶

Algunos de estos pintores, participaron en la exposición que cierra el ciclo, habiendo manifestado un *deslizamiento hacia lo civil*, pretendiendo que sus obras “hagan dialogar datos efectivos de lo ético con símbolos herméticos de lo maravilloso”²⁷, como las de Pereñíguez, Mp & Mp Rosado, o Ruben Guerrero. Juan Cuellar, Jöel Mestre, o Antonio Rojas fueron los otros artistas seleccionados.

En el apartado *Estados de frontera* la pintura se viene enfrentando con los problemas de la descripción verificable y de la identidad de lo pictórico como “cosa válida por sí”²⁸. Lo que describiría para Medina la actual vuelta a la figuración de una parte del arte joven, sin abandonar al propio tiempo la abstracción, y que viene a constituir *un regreso no trivial*.²⁹ Una clara dialéctica entre el ilusionismo y la materialidad de la pintura, siguiendo el ejemplo de Gerard Richter, en sus ciclos de obras figurativas con criterios del arte conceptual y principios formales minimalistas. Desde sus investigaciones, se ha extendido la negación de que en la práctica pictórica actual pueda distinguirse con propiedad entre representación y abstracción, supuesto que cabe reproducir dentro de la abstracción, o ciertas representaciones equivalen a una abstracción. Mostrando un debate, que sigue vigente sobre representación y contenido, Medina recordaba como Benjamín H. D. Buchloh niega que el contenido sea transferible a través de una representación icónica, y cómo Richter establecía gradaciones, distinguiendo entre reproducción o mostración y representación. El antagonismo entre la pintura que representa y la pintura que reflexiona sobre sí misma, se plantea así como uno de los dilemas del siglo XX para Medina, para concluir afirmando que la simultaneidad de estrategias opuestas de reproducción y autorreflexión no se anularían entre sí, sino más bien concretaría la exigencia de la pintura gracias a medios diferentes.

Para Medina, los pintores jóvenes que utilizan con complejidad creciente el uso de la imagen fotográfica como modelo, matizando y alterando valores, distinguen entre plasmación y representación, centrando el interés en el contenido más que en la retórica de la pintura, cuyas facultades entenderían definitivamente perdidas. Tendencia general a huir de registros declamatorios o de carácter romántico así como de concebir los elementos plásticos como fenómenos que sólo remitan a sí mismos, encontrándolos como métodos y estrategias de producción.

En este sentido, dentro también del ciclo *Figuraciones*, Javier Barón habría insistido en el problema de la representación, visible en la “dialéctica entre la estricta y desnuda materialidad de la pintura (que se muestra como objeto) y su representación ilusionista en el lienzo pintado. Esa superposición o colusión de lenguajes aparece como la consecuencia inexorable de plantear hoy, a fondo, el problema de la representación”³⁰, y Guillermo Solana por su parte advertía como se extiende una forma de pintar “atenuando, disipando, la presencia táctil y rotunda con veladuras, creando un limbo en torno al objeto, envolviéndolo en una ausencia a la vez espesa y leve, trocándolo en fantasma. (...) Son pintores del aire (...) con el

26 DIEGO, Estrella de: *Visiones Huidizas* (cat. exp.). Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2001.

27 MARÍN-MEDINA, J.: “Desde el final de ...,p. 38.

28 *Ibid.*, p. 39.

29 *Ibid.*, p. 41.

30 *Ibid.*, p. 45.

empeño por devolver a los objetos su condición fluctuante, adelgazando y disolviendo sus límites”³¹. Para Fernández Lacomba señalaba como el propio proceso de ejecución decidirá en muchos pintores el resultado final de la obra, dónde la capacidad de abstraer, de disfrutar con la materia pictórica y de articular signos abiertos o eclécticos, fruto del azar y de la búsqueda de posibles soluciones. Las imágenes y referencias serían utilizadas para ordenar la propia memoria sensitiva, por superposición o simultaneidad conformando “imágenes-signos que adquieren valores determinantes en los resultados.”³² Para Fernández-Cid estos artistas trabajan con una figuración de modo lateral, con cierta indeterminación controlada y en beneficio del efecto plástico: “en una línea limítrofe, situándose mentalmente en la pintura, pero añorando la referencia (al tiempo que se rechaza la evidencia, la aparición visible de la referencia)”³³. Medina situó así en este apartado a Manu Muniategiandikoetxea, Alberto Reguera, J. R. Amondarain, y Pedro Morales Elipe. Quienes tendrían en común alterar la pintura a través de procedimientos referidos a la estructura compositiva, manteniendo además un concepto de abstracción redefinida, (en expresión de Demetrio Paparoni).

Hasta aquí lo que se refiere a la exposición que cierra y resume el ciclo. En cuanto a la exposición *De la Valencia Metafísica* ha sido recogida más arriba en el cierre del siglo XX. Aquí se situaba también *Figuraciones del Norte*, con dos muestras una en 1999 y otra en el 2000, con artistas procedentes de la zona norte del país -Amondarain, Santiago Mayo, Luis Vigil, Sergio Sanz, Luis Candaudap, José Gallejo, Manu Muniategiandikoetxea, y Edu López- en los que según Javier Barón, quizás haya más unidad en sus comportamientos personales, que en el concepto y en el lenguaje que mantienen y desarrollan en sus obras: “se rastrea, eso sí, un individualismo extremo, una incomodidad con las últimas asimilaciones de las estéticas de lo sublime, un estar en guardia, precisamente, frente a los ecos de aquel romanticismo que, a principios de los ochenta, volvieron a aparecer en nuestro país bajo una orientación expresionista.”³⁴

Desde el norte, se presentó también *Figuraciones desde Galicia*. La selección de Fernández-Cid³⁵ intenta dejar atrás la historia de la plástica gallega identificada con la impronta de un relato discontinuo de creadores de fuerte carácter individual, que eran entendidos como defensores de proyectos aislados. Las nuevas generaciones, -Manuel Vázquez, Andrés Pinal, Patricia Dopico, Carlos Nieto, Alberto Barreiro, Mónica Alonso, Vicente Blanco y Salvador Cidrás- se encuentran ya alejadas de esos planteamientos expresionistas que les precedieron -*Atlántica*-, y que habían sido desplazados ya en la década de los noventa, por el nuevo gusto imperante ya generalizado. Los nuevos artistas huyen del estereotipo de joven artista gallego, y han perdido la preocupación de sus predecesores por el *genius loci*. Para Fernández-Cid les diferencia sobre todo la forma de mirar, que tendría predilección por las zonas de conflicto y vibración. Así como por detenerse en los silencios y dar mayor tiempo al ritmo de la imagen.³⁶ Por su parte Mariano Navarro insistía en cómo esta nueva generación, se encontraba “mejor formada, internacionalizada en sus conocimientos e intereses y, desde luego, alejada de cualquier sabor local, y precisa igualmente cómo su entendimiento de la figu-

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 46.

34 BARÓN, Javier: *Figuraciones del norte* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 1999, p.15

35 FERNÁNDEZ-CID, Miguel: *Figuraciones desde Galicia* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 2001.

36 *Ibid.*, p. 20.

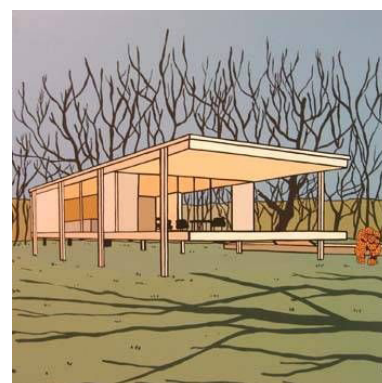


SALVADOR CIDRÁS, *UNTITLED*
SERIE *CONSUMIENDO JUVENTUD*



ABRAHAM LACALLE
PAJARITOS PAJARRACOS.1999

EDU LÓPEZ

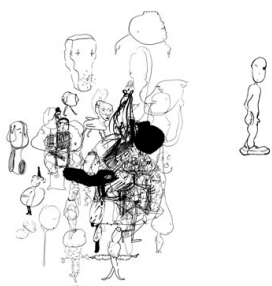


FIGURACIONES
201



MIKI LEAL, *MLO O LA PRECISIÓN DEL ARQUERO*, 2008.

JAVIER PEÑAFIEL



ración se distancia del territorio tradicional del realismo, para interrogarse sobre los escenarios de conflicto, con la pretensión de dar forma y poner imagen a sus pensamientos.”³⁷

En *Figuraciones de Madrid*, Guillermo Solana³⁸ señala como el aspecto que caracterizaba la figuración en ese momento, la ausencia de la figura humana. Lo que queda entonces, cuando se desvanece la figura, es el lugar. Para este autor el inventario de lugares imaginarios podría ser la tarea más exigente para un pintor actual. En esa tarea estarían Abraham Lacalle, Antonio Rojas, Pedro Morales Elípe, Teresa Moro, o la apuesta personal del autor, Susana Reberdito. Solana señala como precedentes los paisajes nórdicos de Alberto Reguera, o la pintura de Javier Riera, asociándolos con un impulso visionario de fondo panteísta. El autor, lamentándose de la progresiva “contaminación del paisaje romántico, profanado y trivializado por la publicidad, y la imposibilidad de una mirada pura, inocente sobre la naturaleza”³⁹ proponía la exigencia, de realizar como pintura la visión interior.

La cuarta exposición de este ciclo en torno a la figuración contemporánea, estaba dedicada a artistas catalanes, *Figuraciones de Barcelona: partículas sociales*⁴⁰ se planteó como un cambio de rumbo radical hacia las nuevas geometrías de lo social, sobre “datos reales de la sofisticación enrarecida que vivimos en estos tiempos de nueva economía”⁴¹ en palabras de Javier Peñafiel. El giro se produce también en la elección de las obras, la pintura prácticamente no está presente y aparecen por primera vez la escultura, el video y técnicas digitales especialmente la fotografía. Estas técnicas serán ya mayoritarias en las exposiciones que continúan el ciclo. El título hace referencia a la sustitución de una esfera social, plural dónde el individuo puede ubicarse con seguridad por un “espacio de redes de flotación, de concatenación”⁴² consecuencia de su desengaño de sus incertidumbres y de su propio proyecto personal. El individuo como nódulo, elemento de una red infinita y continuamente cambiante describe la actualidad. Estas nuevas “partículas sociales” son para la comisaria el asunto sobre el que trabajan la mayoría de artistas en Barcelona “flotaciones cósmicas de lo social que discurren con buenas dosis de autonomía, una autonomía que ya no es de lo privado sino de lo meramente “individual”. Los artistas propondrían un acercamiento a esa constelación indiferenciada de individuos, como lugar de confluencia de lo privado-comunitario. “Atendiendo lo irrelevante, fútil y conocido, surge el lado inquietante de las conductas; hurgando en la definición de perfiles personales, aparece la empatía de lo interpersonal; volviendo sobre el estándar familiar, aparece el distanciamiento más exasperado; penetrando en terrenos de consumo subcultural, emergen zonas psíquicas vulnerables; revisando la condición solitaria del hombre, este sucumbe tambaleante entre enredos monstruosos, acercándose al imaginario colectivo nos advierten de su engañoso atractivo.”⁴³ Estos artistas Gemma Clofent, Patricia Dauder, Mireya Masó, Antoni Ortega, Javier Peñafiel, Cori Mercadé, y Joan Morey, hacen una llamada de atención sobre las ficciones de lo real, al plantear anodinas situaciones de reconocimiento del hombre. El arte deja de interpretar así, para

37 NAVARRO, Mariano: “La nueva figuración atlántica” [en línea], en *elcultural.es*, 12/12/2001.

38 SOLANA, Guillermo: *Figuraciones de Madrid, de un lugar sin límites* (cat. exp.). Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2000.

39 *Ibid.*, p. 17.

40 BLANCH, Teresa: “Nuevas geometrías de lo social”, en *Figuraciones de Barcelona: partículas sociales* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 2000.

41 *Ibid.*, p. 8.

42 *Ibid.*, p. 13.

43 *Ibid.*

testimoniar en él esa construcción ficticia del individuo.

Por último en *Sevilla Horizonte 2000*, Juan Fernandez Lacomba⁴⁴ recoge posiciones que van desde la contemplación distanciada o implicada, al placer del análisis de la imagen misma. Construcciones de espacios metafóricos, simulaciones y cuestionamientos morales, reacciones a la pérdida de sujeto, ficciones futuras, concreciones y cortocircuitos psicológicos, paradojas formales y conceptuales donde la imagen misma forma parte activa de las complejas interrelaciones visuales de la cultura mediática, desde la introspección personal, la experiencia individual hecha emblema o la misma necesidad de narrar historias remotas e inmediatas. Actualidad, individuo y proyección serán las categorías a las que se atienen la mayoría de las obras de estos jóvenes creadores: Alfonso Cintado, Fer Clemente, Rubén Guerrero, Miki Leal, Ramón David Morales, José Miguel Peñíguez, y MP & MP Rosado.

Esta descripción del escenario de la figura en España por territorios físicos, por provincias, deja ver que desde el norte es importante la implicación de los gobiernos con la difusión de sus artistas, lo que les dota de mayor visibilidad y presencia en el medio expositivo. Y como lejos de la clásica polarización Madrid-Valencia, está surgiendo en el entorno andaluz una nueva generación de artistas muy significativa, habría que añadir aquí a Jesús Zurita, María José Gallardo, Carlos Aires, José Luis Marín, Marina R. Vargas, o Martín Freire, que están dotando desde distintas vertientes, de nuevas complejidades a la figuración. Logrando gran difusión a través del proyecto Los Claveles, y contando con el apoyo de galerías como Sandunga, Full Art, Felix Gómez, o Rafael Ortiz, y generando nuevos espacios expositivos autónomos como La Sala de eStar.

Otras exposiciones⁴⁵ contarán con pintores figurativos o artistas que trabajan próximos a esos lenguajes, como la ya citada *Planes Futuros* que manifestará su preferencia por autores jóvenes (Ruth Gómez, Philipp Fröhlich, Aitor Lajarín, Miki Leal, Esther Mañas, Gorka Mohamed, Manu Muniategi, Mp & MP Rosado, o Manu Arregui) o *Arte Dentro Del Arte*⁴⁶ con obra de Charris, Amondarain, Mateo Maté, Alberto Sánchez, Cristina Lucas, o Rafael Agredano: “El cruce de miradas, los guiños y el reojo constituyen recursos inherentes a la propia sustancia del arte. Estos recursos son particularmente evidentes en las épocas críticas de la historia del arte, en las que asoman de manera impertinente. A modo de ademanes manieristas, numerosos artistas han vuelto sobre lo ya andado para poner el palo en la rueda evolutiva del arte.”⁴⁷ La exposición *Transfiguración*⁴⁸ contaba con algunos pintores figurativos que coincidían en el deseo de representar y hacer material lo intangible, así Juan Carlos Savater, Guillermo Pérez Villalta, María Gómez, Pilar Insertis, Isabel Baquedano, Chema Cobo, o Carlos Franco, serían ejemplos de distintos lenguajes y procesos con los que el arte intenta aproximarse a los que no es visible.



ALFONSO, CINTADO, JAULAS

44 FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: *Figuraciones de Sevilla: horizonte 2000* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 2001.

45 BLANCH, Teresa, MARÍN-MEDINA, José: *Los géneros historias diferidas* (cat. exp.). Obra Social Caja Madrid, D.L., Madrid, 2005.

46 NAVARRO, Mariano: *Arte Dentro Del Arte* (cat. exp.). Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2000.

47 CLEMENTE José Luis: “Arte dentro del Arte” [en línea], en *elcultural.es*, 30/10/2003.

48 ESCRIBANO, María: *Transfiguración* (cat. exp.). Consejería de Cultura y Turismo, Madrid, 2007.

FER CLEMENTE





GONZALO RUEDA,
NOLI ME TANGERE

En la edición especial de la revista *Arconoticias*⁴⁹ dedicada al arte español, un artículo recogía la emergencia de una nueva figuración, descrita como un microcosmos plural y heterogéneo, un grupo que compartiría un palimpsesto de influencias como del Naif, del Kitsch más popular, del grafiti, del cómic, o de los videojuegos: “Ajenos a teorías vacuas -comparten las mismas inquietudes y maneras de mirar, asumiendo otras formas de abordar la realidad y de reflexionar acerca de la labor del arte y del artista. Estos irónicos caníbales conforman un grupo heterogéneo que no se reconoce como tal, y que milita en la creencia del valor de lo pictórico como lenguaje válido y vigente, método acertado y propicio para expresar una sensibilidad tan contemporánea como comprometida. Este compromiso no se aborda desde la creencia en la posibilidad de invertir situaciones establecidas. Se trata, simplemente de manifestar su incomodidad con la cotidianidad externa y con una realidad interior desasosegada. Son irónicos porque para fagocitar temáticas escatológicas, escandalizadoras, comprometidas e irreverentes por medio de la pintura, usan el humor y la ironía. Un humor que no solapa la realidad, que ni enmascara ni vela, sino que potencia trágicamente su verdadera crueldad, permitiendo un cierto distanciamiento. Y también caníbales, por poseer una capacidad desmedida para desentrañar, absorber, acoger, deglutir y vomitar lo mejor y lo peor de los lenguajes artísticos precedentes.”⁵⁰ La lista incluía a figuras tan dispares como Idoia Montón, Jacobo Castellano, Rorro, Oscar Seco, Juana González Rodríguez, Gino Ruber, Matías Sánchez, Miki Leal, M^a José Gallardo, Gonzalo Rueda, Santiago Ydañez, Ángeles Agrela, Josué M. Pena, Abi Lazkoz, y Francesc Ruiz.

Manel Clot por su parte proponía como elementos fundamentales en la ampliación del discurso creativo contemporáneo, los siguientes: “Las crisis *últimas* de la representación, algunas rupturas estéticas vinculadas a los nuevos estatutos y re-configuraciones de *lo real*, las distintas (re)apariciones de los elementos constitutivos de la realidad, los nuevos dispositivos ficcionales, la ampliación en el uso de las tecnologías y sus connotaciones ideológicas y asunciones críticas, las situaciones sociales cambiantes, las implicaciones contextuales *esponjando* lo tradicional, los mecanismos de escenarización importados de otras especulaciones de la imagen, y el progresivo entrecruzamiento de lenguajes y mecanismos creativos”⁵¹

Sobre la Existencia de un Arte Español

Se señalaba con anterioridad la dificultad de analizar y describir cuáles son las características de la pintura española en la actualidad, cuando nos encontramos en las últimas décadas en una tendencia progresiva hacia un arte internacionalizado, globalizado y multicultural. Pero esta pérdida de identidad nacional a favor de una globalización que discrimina lo particular, alcanza en nuestro país gran complejidad ya que el calificativo «español» aplicado a cualquier aspecto cultural evidencia un territorio más de enfrentamiento para lo social y lo político, en un país

ÓSCAR SECO.
EL ANTIPAPA,



49 TORRE AMERIGUI, Ivan de la: “Artistas irónicos, artistas caníbales. Itinerarios posibles para una nueva figuración” en *Arconoticias*, 2004, pp. 20-21.

50 *Ibid.*

51 CLOT, M.: “Retorno a Hanoy...”, p. 35.

DIS BERLÍN, *EL PLANETA DE LA PINTURA*, 2010

dónde las nacionalidades continúan siendo un espacio teórico con dificultades; hablar de arte español está condicionado por un eterno conflicto que subyace “mucho más profundo, intrincado y escurridizo, (...) la problemática identidad cultural que afecta a lo español mismo en todas sus vertientes definitorias.”⁵² Un problema de identidad que si bien es intrínseco al trazado de la perspectiva histórica y política, se vuelve central “en cuanto al ámbito de proyección de ese sentir el mundo y la vida que el arte refleja; o dicho de otro modo: en el mismo manejarse un pueblo con sus imágenes, que, por muy distintas razones en nuestro caso, ha tenido siempre algo ajeno o diferenciado a las corrientes hegemónicas de la cultura europea de cada época.”⁵³

Esta conciencia de ‘ser diferentes’ se ha convertido en el primer obstáculo a derribar para conseguir que se reconozca el arte de nuestro país. La internacionalización, que fue el primer objetivo que la institución artística persiguió tras la transición y la llegada de la democracia, se ha convertido con las inevitables revisiones o balances que corresponden al cambio de siglo, en la principal causa de todos nuestros problemas, en la queja principal compartida desde diferentes bandos: la falta de carácter internacional que evidencia el arte español. Las causas se buscan en la calidad de nuestros artistas, su formación universitaria, la promoción, el mercado, la institución, la crítica, el idioma... para concluir que no estamos a la altura. La sensación es la misma en distintos campos de conocimiento, investigación y desarrollo, nuevas tecnologías... Pero el arte arrastra consigo esa evidencia de aportar una imagen, una imagen que desde la dictadura y la transición se busca evitar que se identifique con lo español.

Sobre la ‘diferencia’ española recordaba Fernando Castro que era consecuencia de una cuestión de lugar: “Conviene tener presente, aunque sea una perogrullada, que no somos ni centro ni tampoco periferia. Nuestra hibridez es, en algún sentido cómoda, reciclamos ‘por amor al arte’. Ni siquiera formamos parte del fenómeno global del arte paraturístico criollizado. Pero aunque no somos ‘la primera

52 ALONSO MOLINA, Ó.: *Pintura Española...*

53 *Ibid.*



CHARRIS
ARTISTAS NACIONALISTAS,
1999.

línea de los conflictos', ese aquí y ahora en el que germinaría lo que nos libera del hartazgo, lo cierto es que no tenemos que entregarnos al ejercicio de las plañideras ni estar permanentemente mirándonos el ombligo."⁵⁴ En este párrafo Castro se refería a dos lugares primordiales donde se desarrolla el arte actual y que no ocupa el arte español. El de la periferia que Wollen pronostica como regenerador y el de primera línea destacado por Said. En su ensayo P. Wollen recogía el deseo de la cultura actual de hibridez, de impureza, mezcla, y transformación procedentes de nuevas e inesperadas combinaciones "Si la visión del arte paraturístico criollizado es uno de los resultados posibles de dicha mezcla, adoptará muchas formas distintas, matizadas por diferentes tipos y presiones de contacto cultural, por diferentes patrones turísticos, por diferentes matices de lo vernáculo y lo migratorio. Pero tenemos derecho a esperar que, en las artes visuales, y en todo lo demás, estemos entrando en una época en la que la invención y la regeneración procederán de la periferia, libre de la obsesión por si misma que se da en la cultura crecientemente provinciana de la metrópoli"⁵⁵

Mientras Edward Said en su análisis cultural señalaba lo más característico de los 90: "Hoy nos parece característicamente abstracto y eurocéntrico hasta el hartazgo todo cuanto nos interesaba hace unos cuarenta años, el final de las vanguardias occidentales y sus coletazos: sobre todo sus elaboradísimas estrategias de teoría y crítica y la extrema autoconciencia de las formas literarias y musicales. Ahora se confía más en los informes que vienen de la primera línea: allí donde se libra la batalla entre los tiranos locales y la oposición idealista, las combinaciones híbridas de realismo y fantasía, las descripciones cartográficas y arqueológicas, todas las investigaciones de formas mixtas en las que se relatan experiencias de exilios sin término (ensayos, vídeos y películas, fotografías, memorias, cuentos aforismos)"⁵⁶ En este contexto Castro insistía en que la no inserción del arte español en los circuitos internacionales se debe a que sufre una especie de marginalización de esa centralidad periférica.

Por otra parte en un reciente balance Miguel Hernández-Navarro⁵⁷ se sumaba a la cuestión del lugar que se ocupa como razón de esa marginación, describiéndolo como ausencia de lugar, una ausencia que el autor justifica, entre otros, con el sistema de redes con el que Anne Cauquelin ha definido el arte contemporáneo, un sistema donde lo verdaderamente importante es el lugar que se ocupa dentro de esa red: "En este régimen de comunicación, que ha sustituido al régimen de consumo característico del arte moderno, el poder lo detenta quien posee una posición destacada para poder disponer de mecanismos fuertes de enunciación. Para una enunciación que, en este sistema de flujo y reflujo, tras circular por la red, vuelve de nuevo, aumentada, al propio productor. Y este modelo, que poco a poco ha ido reemplazando al obsoleto modelo lineal de principios de la modernidad, ha introducido "una concepción topológica (siempre en proceso de formación y deformación), y ya no topográfica (estable, cartografiable, definida) de situaciones, territorios o trabajos."⁵⁸ Hdez-Navarro recoge autores como Catherine Millet,

54 CASTRO FLÓREZ, F.: "Rien n'est plus réel que rien", en MARTÍN, María: *Aquí y Ahora: tiempo y lugar* (cat. exp.). Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2007.

55 WOLLEN, Peter: *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Cit. en CASTRO FLÓREZ, F.: *Op. cit.*, p. 36.

56 SAID, Edward W.: *Cultura e imperialismo*. Cit. en CASTRO FLÓREZ, F.: *Op. cit.*, p. 36.

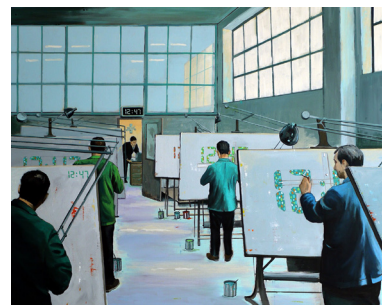
57 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "No(Ha)Lugar. Balance(s) del arte español más allá del 'entre-medio' de la cultura", en *AgenciaCrítica.net. Crítica de políticas artísticas e institucionales*, 23/07/2005.

58 *Ibid.*

o Bourdieu, para describir un sistema artístico topológico, impermeable, poco flexible, con roles establecidos para señalar como cualquier estructura topológica forma alrededor de sí un espacio a modo de punto ciego, espacio que habitualmente queda en la sombra, y que para el autor es el lugar dónde se aloja el arte español como residuo o excedente ya que es rechazado por el sistema-red, al que no se adhiere. Ese adherente necesario estaría en relación con las llamadas 'teorías de la alteridad' ya que desde principios de los ochenta, el campo artístico se ha visto altamente influenciado por el pensara que desde principios de los ochenta, el campo artístico se ha visto altamente influenciado por el pensamiento poscolonial y el discurso de los Estudios Culturales, hasta el punto de que el discurso del arte sea 'el discurso del otro', en todas su variantes de raza, sexo o condición social. Tal pensamiento ha sido reformulado a lo largo de los últimos años por autores como Homi Bhabha o García Canclini, que han coincidido en la necesidad de encontrar un 'tercer espacio' o un lugar intermedio para la hibridación de la cultura, un lugar, más que para el multiculturalismo -un significante flotante representado por lo políticamente correcto- para la interculturalidad, un espacio de diálogo que intenta ir más allá del 'mimetismo' o aprovechamiento del otro que, según Bhabha, no es más que una estrategia de 'normalización' de la diferencia que la asume e incluye dentro del propio discurso del amo, y esconde además un resto, un excedente, que no es sino la creación de un nuevo espacio central que, entrona la marginalización y la legítima.⁵⁹

El arte contemporáneo parece desarrollarse hoy dentro de ese lugar intermedio. Las grandes bienales, el discurso del arte de nuestros días en general, intenta situarse en el tercer espacio, en aquello que va más allá de la nacionalidad, en lo trans-nacional, casi en el 'no-lugar' difundido por Marc Augé, un lugar no connotado. No hay ninguna duda de que el arte español no ha ocupado a lo largo de las últimas décadas el papel de dominante, pero tampoco el de subalterno en el sentido de alteridad radical. Siempre, a causa de la dictadura, ha ido con un profundo desfase sobre todo el arte internacional y nunca ha llegado a tiempo de situarse en el lugar de emisión. Como consecuencia señala Hdz. -Navarro tampoco ha estado cerca del lugar del otro, cerca del papel del subalterno, lugar que sí ocupa el arte de ciertos países latinoamericanos, africanos o asiáticos: "El arte español no es, por tanto, ni 'uno', ni 'otro', y por tal razón, es repelido del tercer espacio. Ha quedado como diría Roland Barthes 'fuera-de-la-frase'. En términos lacanianos podríamos decir que aquellos lugares que no son centro ni periferia, que no son dominantes, ni dominados, quedan 'forcluidos' como significantes dentro del sistema-red y les sucede lo mismo que al psicótico, que no puede entrar en lo Simbólico y vive en una constante paranoia, fuera-del-lenguaje, fuera-de-lugar."⁶⁰ Para el autor si el tercer espacio constituía una suerte de no-lugar, de lugar en el entre-medio de la cultura, al arte español cabría situarlo aún más allá: "en un no(ha)lugar, un lugar que no se puede representar, que no cabe, que, por su falta de emplazamiento en la cadena signifiante, es constantemente repelido por lo simbólico."⁶¹

Pretender conseguir la modernización del arte a través de su internacionalización es un aspecto más de una situación específica de desarrollo económico y social en España y, por extensión, en los múltiples combates contemporáneos entre tradición y modernización. En este sentido Isidoro Moreno advertía como



JULIO PARDO, 2010 UY, QUE SE ME PASA EL TIEMPO,

59 Cit. en *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

la modernización, se impone como sinónimo de progreso, y su derivado último, la globalización, supone igualmente un proceso de homogeneización que borra las diferencias culturales. “Con la excepción de aquellas que pueden ser reducidas a clichés e integradas en el mercado una vez desactivadas y exotizadas”.⁶²

Por su parte C. Medina señalaba como una de las injusticias del final del siglo XX había sido “la incapacidad del mainstream para discernir el arte de la reivindicación de identidades (y, muy especialmente, los intentos de expresión de las minorías de las metrópolis) del arte cerebral/visceral/carnavalesco de la «subversión» de la identidad.”⁶³ Para este autor crítica e instituciones permanecieron aferradas “al ideal neomoderno del objeto postminimal como aparente código de lo global/cosmopolita (que apenas disimulaba la pretensión de actualizar el viejo código de «lo universal/abstracto»)” mostrándose reacias a dar carta de plena contemporaneidad “al festín parodias y autopsias de lo étnico/turístico/nacional que lo ‘conceptual’ trajo consigo en las periferias. Curiosamente, la intolerancia por esas batallas ‘particularistas’ pudo ocurrir al mismo tiempo que determinadas oleadas del norte, como el llamado «YBA» (Young British Art), nos ofrecieron ocasionalmente el espectáculo de fórmulas de mercado empacadas en el más rampante nacionalismo visual.” Medina observaba que aquella primera escena global estaba marcada por una doble invisibilidad: “la falta de voluntad del centro por poner en cuestión su chovinismo, y la invisibilidad de la desmesura táctica de las prácticas que conscientemente quisieron poner en cuestión toda estructura autoritaria de etnicidad.”⁶⁴ Para el autor le tocará al historiador del futuro preguntar bajo qué condiciones “la precisa mordacidad de una variedad de críticas de los clichés de las culturas nacionales, regionales o étnicas, pudieron malinterpretarse como formas de «expresión» y «afirmación». Incluso, cuando algunas de esas formas de subversión simbólica, tenían como objetivo concreto propiciar la más amplia confusión transnacional.”⁶⁵ Y adelantaba una hipótesis, que tal engaño colectivo tenga que ver con la dificultad que aún nos supone ver a ‘nuestros’ distintos Estados como formaciones más o menos estándares e intercambiables: “Ser ‘español’ o ‘mexicano’ es una monserga tan extrema que fácilmente se sucumbe a la autocomplacencia de verlo como un sufrimiento sin rival, nuestro bolero, tango o cante personal e incomparable. La insensibilidad hacia las operaciones que otros ejercen frente a los estereotipos impuestos de ‘su’ cultura, incluso la suposición que esas formas de humor crítico sólo nos serían accesibles mediante una amplísima información ‘de contexto’, le dejan a uno con la sospecha de que aún estamos bajo el influjo del peor rasgo del nacionalismo, aquel que nos obliga a ver a ‘nuestros’ muchos Estados-nación como si fueran verdaderamente únicos.”⁶⁶

Se ha señalado con anterioridad como en el renacer que tiene la figuración en el nuevo empuje de la pintura internacional con el siglo XXI la pintura española no tiene ninguna presencia significativa. Si bien en estos últimos años se están apreciando determinados focos de interés. Desde el apoyo institucional, la labor de determinadas comunidades autónomas se está mostrando determinante,

62 MORENO, Isidoro: “Sobre la llamada segunda modernización de Andalucía y la reforma del estatuto”, conferencia pronunciada en el Ayuntamiento de Mairena del Aljarafe el 14 de febrero de 2004 durante las *III Jornadas de Mairena Solidaria*.

63 MEDINA, Cuauhtémoc: “La perversión de la Spanish Doll”, en *Pilar Albarracín* (cat. exp.). Reales Atarazanas de Sevilla. Sevilla, septiembre 2004.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

difundiendo la obra de sus artistas por todo el territorio nacional. Aunque los artistas no establezcan lazos temáticos con las ciudades en las que han nacido, las comunidades si utilizan este factor como base de sus políticas culturales. El País Vasco o Cantabria, también Cataluña están dando a conocer el trabajo de sus artistas con resultados envidiables para los artistas que residen por ejemplo en la capital. El galerista Pepe Cobo se refería recientemente a la defensa por parte de los distintos territorios de sus artistas como algo que sólo va en detrimento de la calidad de la obra.⁶⁷

Si en los noventa Madrid, Valencia y Santander se establecían como lugares de exposición de la figuración, en esta última década habría que destacar la proyección que está alcanzando actualmente Andalucía, donde parecen darse condiciones favorables para que la región sea una de las protagonistas en los próximos años, con numerosas galerías que apuestan por la figuración, espacios autogestionados, o plataformas como *Los Claveles.info*, una propuesta de investigación y difusión orientada a jóvenes artistas y colectivos que han construido al actual panorama artístico.⁶⁸ Exposiciones recientes como *¿Qué grande es ser joven?*⁶⁹ presentaban una generación “vigorosa convencida de sus posibilidades que apuestan por la pintura y el dibujo desde que se iniciara el nuevo siglo, y más concretamente en el último lustro”⁷⁰ En *Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla*, Ivan de la Torre recoge las claves del auge pictórico en Andalucía y argumentaba la pertenencia a una zona geográfica como determinante: “Es este un grupo de artistas que, si bien no se reconoce como tal grupo o generación y tampoco posee una voluntad de compartir una teoría ni una trayectoria similar, sí mantiene cierto aire común, reconocible. Podríamos hablar de una figuración -y en menor medida de una abstracción- sistémica. Al igual que palabras y frases, elementos que únicamente encuentran su ser dentro de un sistema de representación claro, el idioma al que pertenecen, existe una figuración donde los elementos estructurales y significativos que la conforman sólo pueden haber surgido y adquirir su sentido desde y para un entorno determinado. Aunque guarden siempre en su seno un afán universalista. Comparten enseñanzas comunes y una rebeldía frente a ese aprendizaje también igual. Unos referentes y unos ambientes cientos de veces transitados. Como bien dice Michel Hubert Lépicouché los artistas sevillanos pintan sin mala conciencia ni remordimientos, articulando en cada obra una lección filosófica «desde una perspectiva de la experiencia vital y peculiar de esta ciudad.»”⁷¹

El papel de lo local es difícil de determinar, en otros casos, por ejemplo la figuración que surge en Cuenca y que comparte cierta fascinación por el arte marginal,



QUE GRANDE ES SER JOVEN

67 ALONSO MOLINA, Ó.: “Entrevista a 3 galeri[st]as...”, p. 37.

68 En Sevilla, la *Richard Channin Foundation*, *Sala de eStar* y *Blitz*; y el portal de documentación *Los Claveles*. En Málaga la revista digital *Lafresa*, la recién estrenada facultad de Bellas Artes y todo lo que orbita alrededor del CAC. En Granada, la *Beca Manuel Rivera*, el *Centro José Guerrero* y el *Palacio de los Condes de Gabia*. En Córdoba, la *Fundación Botí* y la *Sala Puertanueva*. En Almería la *ALBIAC*. En Cádiz, la *Sala Rivadavia*. En Huelva, la *Sala Siglo XXI* o las *Becas Daniel Vázquez Díaz*. En Jaén el *Palacio de Villardompardo*. Más el compromiso de instituciones como la Junta de Andalucía a través del programa *Iniciarte*, o las privadas *Cajasol* en Sevilla o la *Fundación NMAC Montenmedio* en Cádiz).

69 En la Galería Birimbao, comisariada por Mariano Navarro, Ivan de la Torre Amerigui, Juan Ramón Barbancho y Álvaro de los Ángeles.

70 D’ACOSTA, Sema: “Generación Boom-Boom”, en *¿Qué grande es ser joven!* (multicopia). Galería Birimbao, Sevilla, mayo, 2008.

71 TORRE AMERIGUI, Iván de la: “Vengo Buscando Pelea”, en RUIZ Patricia; DURÁN, Alejandro: *Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla* (cat. exp.). Fundación Chirivela Soriano 2008, p. 27.



M^a J GALLARDO
ESCUDOS COFRADES.



M^a JOSÉ GALLARDO

los aspectos psicológicos en la configuración de la obra, una factura instintiva que roza lo grotesco o emocional, tiene en la propia universidad el lugar de gestación y en la docencia de Paco Cao, la consecuencia más directa. Así como contar con una galería madrileña, Rafael Pérez Hernando, como centro de difusión de esa tendencia.

Instituciones como Arteleku o salas de exposiciones como La Sala Rekalde han hecho visible la producción artística del País Vasco dándola difusión. Jovenes artistas como Azucena Vieites han contado con este apoyo. Muy activa en la explicación de su papel como artista, Azucena Vieites manifestaba recientemente su desacuerdo con la argumentación extendida por la que su generación, -una generación de mujeres que empieza a trabajar en los noventa, con una genealogía de formación en los años ochenta-, no tendría sus referentes en el Estado español. Ya que se suele decir que son las primeras artistas que tuvieron oportunidad de salir fuera, de leer otras cosas y que su trabajo no es producto de su contexto nacional por lo que se sintieron identificadas con quienes trabajaban desde otros lugares, fundamentalmente anglosajones. La artista encontraba estas afirmaciones un tanto parciales y reivindicaba la influencia de lo local “debemos tener en cuenta, además de esta, otras vertientes como por ejemplo el diálogo con artistas, feministas, profesoras, las revistas hechas por asambleas de mujeres o colectivos de lesbianas del entorno, ahora las llamaríamos zines o fem/queer zines. Debemos visibilizar y no negar o minimizar todo este universo, estas referencias que también han podido resultar una influencia desde el propio contexto”⁷²

Si bien artistas de otras generaciones como Cortijo, partían de lo local como núcleo paradójico desde el que desentrañar aspectos de lo social como la propia historia, (democracia y transición), o como la tradición y los valores culturales (toros, Semana Santa, religiosidad, aspiraciones sociales, etc.), también jóvenes artistas reivindican en la actualidad lo particular de lo local como sustrato que hace posible generar imágenes diferentes, así Pereñiguez en su exposición *Brut Nature*, partía de la iconografía popular (desde un mapa de Andalucía cosido sobre piel hasta su triángulo divino construido a base de cañas rocieras, o mujeres cual modelos del cartel de fiestas mayores con cresta estilo punk y *smileys* en los mantones). Para este artista que niega moverse por intereses transgresores o provocativos: “Crear a partir de los elementos de la tierra te da la posibilidad de suscitar inquietud en el que mira. Lo cotidiano puede llegar a ser lo más chocante.”⁷³ Su devoción por lo local y vernáculo, -que extrae de su contexto y somete a filtro-, es todo un símbolo de modernidad: “Este recurso ya fue utilizado por los artistas locales de los años 70 y 80 [como recordó la exposición, *Vivir Sevilla*, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo], pero se ha hecho tabla rasa de ello y hoy en día es prácticamente desconocido por la mayoría de la ciudadanía”.⁷⁴ Otra artista sevillana M^a José Gallardo aborda el gusto de su ciudad por fiestas como el Rocio o la Semana Santa a través de sus iconografías más características. La atención a aspectos locales puede evitar que los artistas se conviertan en “copistas producidos con fecha de caducidad”⁷⁵ como se refería la galerista Magda Belloti a la mayoría de artistas nacionales que buscan la internacionalización de sus propuestas.

72 VIEITES, Azucena: “Collages” [en línea], en *feministas.org*.

73 ALMÁRCEGUI, A. y SANCHÉZ, A.: “Gallardo y Pereñiguez. Dos Vueltas de Tuerca a lo Popular” [en línea], en *losclaveles.info*, 18/02/2005.

74 *Ibid.*

75 ALONSO MOLINA, Ó.: “Entrevista a 3 galeri[st]as...”, p. 42.



CARLOS RIVERO

Tendencias

Introducción

“Todos hemos sido niños enfermos, y seguramente por haber estado sumergidos entre las infinitas dobleces de sábana, mantas y colchas, podemos luego, de adultos, explorar estremecidos el intrincado sistema de dobleces en que la pintura consiste.”

Ángel González García

En los capítulos dedicados al desarrollo de la figuración en los noventa y en la última década se han descrito algunas de las características comunes que presentan las obras de distintos artistas actuales, y algunos intentos de diversos autores para clasificarlas. En este sentido, los capítulos iniciales que atendían a la situación de la pintura se han ilustrado expresamente con imágenes de artistas que han querido aproximarse a esas cuestiones a través de sus obras, señalando por tanto aquí preocupaciones comunes. En este amplio capítulo también se ha buscado que las iconografías utilizadas y los distintos registros figurales sirvieran de punto de partida para establecer posibles vínculos.

De la misma forma, en el capítulo dedicado al pintor como metáfora de la crisis, se han abordado las diferentes posturas que los artistas defienden, que tipo de vínculos establecen con la pintura y algunas de las estrategias que siguen en sus obras. Los siguientes apartados no abordan por tanto sólo los temas que los artistas comparten, sino que en ellos se ha intentado marcar las diversas posiciones y estrategias artísticas que éstos emplean.



PEPE CARRETERO, 2003

Figuras del Desasosiego Postmoderno

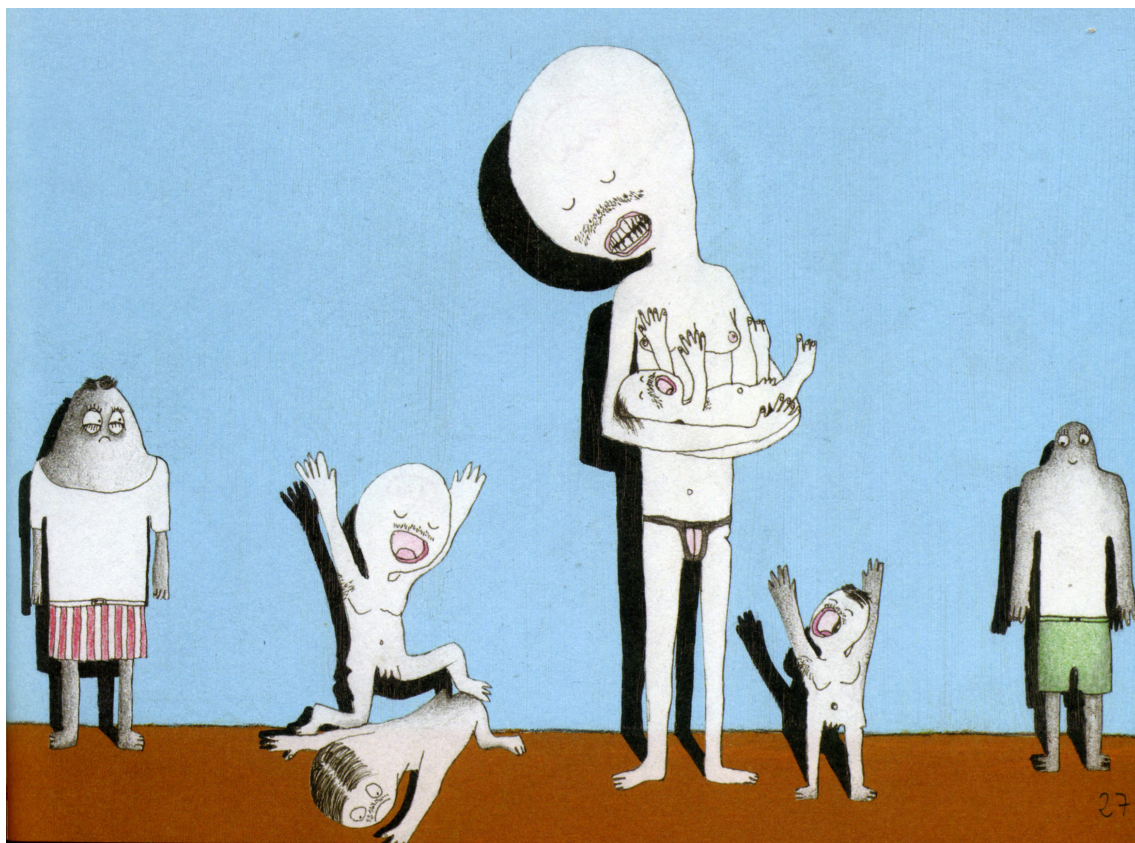
Lo Desacogedor. Introducción.

En el arte actual encontramos numerosas obras que acuden a estéticas impactantes para conseguir llamar la atención de un espectador que se nos describe continuamente como “agotado”, insensible, incapaz de mirar, etc., Paul Virilio viene insistiendo en esta necesidad de recurrir al impacto visual, al electroshock o al terrorismo artístico pues “el puñetazo es el inicio de la comunicación: es un puñetazo lo que devuelve a la realidad cuando se carece de palabras. El arte está ahora en ese punto. La tentación terrorista del arte se ha establecido en todas partes”¹³⁵.

Pero no hay que olvidar que el impacto visual es también el territorio buscado por los medios de comunicación, que persiguen igualmente el impacto emocional. Ruiz de Samaniego advertía la extraordinaria apuesta de la televisión actual por los talk-show y reality-show, exhibiendo, sin la mediación de la moral ni de la ética, la narración biografiada del sujeto, convirtiéndole en víctima y verdugo, esperando la respuesta de los otros a la pregunta de la propia identidad. En esta tendencia generalizada de presentar al individuo, el autor señalaba la forma en la que se muestra la introspección: “como el relato del sujeto vencido por la historia.”¹

El arte participa en esta forma de exhibir, a pesar de contar con premisas más cultas, “De nuevo estamos ante ejemplos de desviaciones tendencialmente paranoides, tan fructíferas en la emergencia contemporánea de las imágenes de la domesticidad desolada o de una identidad atemorizada en la horrible llamada de la seducción de su propia y siniestra mismidad colapsada en un egotismo regresivo sin salida.” Samaniego señala como el realismo sucio o psicótico, el arte abyecto, la materialidad o fisicidad muy crudamente naturalistas, el asco, son “presentadas prácticamente sin ninguna mediación

1 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “El mundo ya no me quiere ...”, p. 67.

JUAN ZAMORA. *LOOKING*, 2009

estética, sin detenerse ante lo fisiológico, lo obscuro o lo pornográfico, lo criminal o lo bestial, como si ya no hubiese un marco de representación capaz de contener ese su empuje traumático”.² Lo que se habría producido es un progresivo derrumbe de la frontera entre exterior e interior, el desbordamiento de toda identidad subjetiva y el colapso del sentido, frente al cuerpo agredido como única garantía de experiencia. Estas estéticas serían el reflejo de la insatisfacción con las convenciones que representan la realidad social, especialmente con las proporcionadas por el consumismo. Como consecuencia, lo real reprimido vuelve en su modo más traumático: “En estos discursos del trauma se vuelve a una cierta reconsideración del sujeto, pues, aún perturbado, éste retorna como testigo o superviviente, en una forma de empatía que se dirige al sufrimiento y lo hace suyo. Renacimiento paradójico, en tanto este humanismo renace precisamente en el tenso registro de lo traumático y de un yo colapsado.”³

David Barro coincide al identificar estas causas, estaríamos ante un problema de actitud, “de intención, de cambio ante un descontento generalizado con el mundo y, en el fondo, una intencionada crítica al racionalismo positivista.”⁴ Para Barro, en el arte actual conviven obras que plantean el cuestionamiento de la realidad con otras que celebran el triunfo de la apariencia, lo que genera una controversia que supone al mismo tiempo una amplificación de lo real, una intensa indagación en torno al sujeto que, en último caso, supone una desestimación de lo mimético y un cuestionamiento de los presupuestos tradicionales en torno a la idea de representación. Barro acude a la idea de “surrealidad” para caracterizar estas obras ya que “para los surrealistas la preocupación fundamental fueron los contenidos, la significación y la búsqueda de una realidad más amplia que no se hallaba sólo en la exterioridad del mundo sino en el interior del ser. El surrealismo se propone una apertura de la conciencia y ello implica la aceptación de la subjetividad no en el sentido expresionista, sino como

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*

⁴ BARRO, D.: Antes de ayer y pasado ...



ESTEFANÍA MARTÍN SÁENZ

forma de libertad en una exploración de la interioridad que se entiende y se dirige directamente al inconsciente”⁵.

Castro Flórez se ha referido en este sentido a como la tensión del arte es la de expresar incluso lo insoportable: “Tal es la paradoja de la imaginación: ella sola despierta o irrita el deseo pero, por la misma razón, en el mismo movimiento, ella sola desborda o divide la presencia. Función de la representación, la imaginación también es, por cierto, la función temporalizante, el exceso del presente y la economía de los excedentes de presencia.”⁶

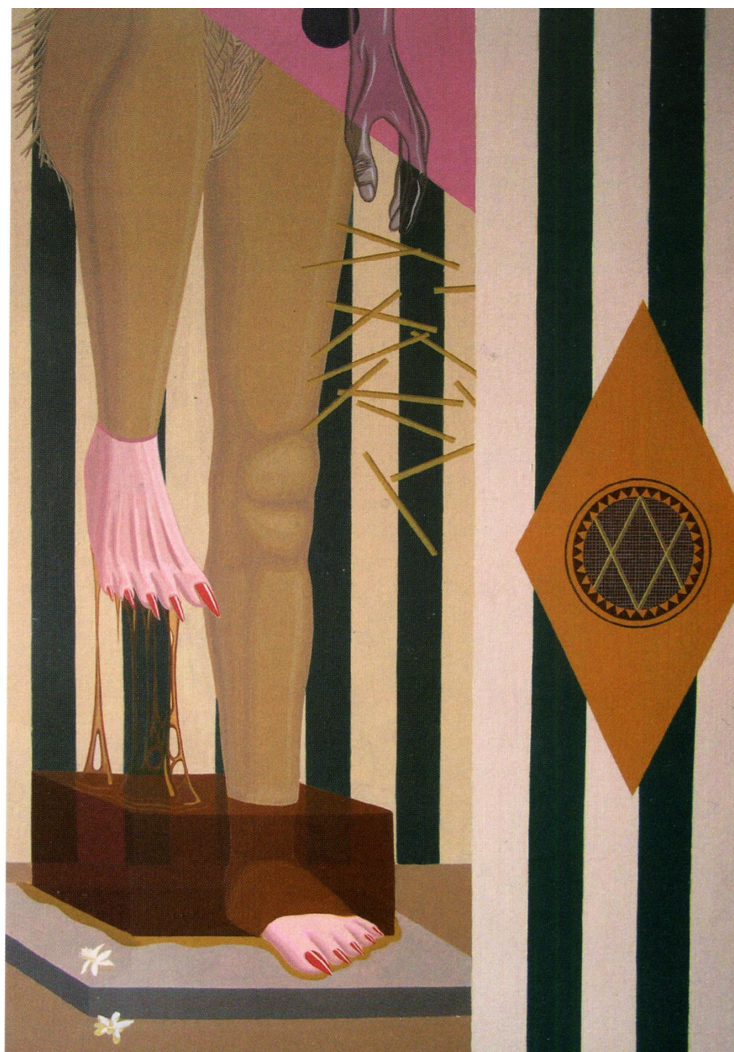
Castro retomaba los análisis de Hal Foster, sobre el seminario de Lacan sobre la mirada, en los que sostiene que hacer cuadros es apotropaico, su gestualidad trataría de detener a una mirada paralizadora antes del acto: “En su extremo apolíneo hacer cuadros es apaciguar, por medio de las perfecciones de la superficie que tratan de sosegar a la mirada, de garantizar al observador una mitigación de su mortífero abrazo, ese raptó dionisiaco que lleva a la superficie, abre los ojos desmesuradamente, a la pulsión de muerte. Tal es la contemplación estética de acuerdo con Lacan: cierto arte puede intentar un trompe l’oeil, pero todo arte aspira a un *dompte-regard*, a una doma de la mirada. Hoy en día parte del arte contemporáneo rechaza ese viejo mandato de pacificar la mirada. Es como si el arte quisiera que la mirada resplandeciera, que el objeto se levantara y que lo real existiera en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos que evocara esta condición sublime”⁷.

Parte de la pintura de estos años busca por tanto incomodar a la mirada y reclama lo real. Una realidad que viene siendo descrita como catástrofe. Los siguientes apartados abordan estas cuestiones en gran parte desde aspectos biográficos. El hogar y la familia como entornos desquiciados, dislocados sirven de partida para distintos artistas, bien desde la propia biografía, -determinadas experiencias y vivencias personales-, o desde una biografía simulada. Las reuniones familiares y las fotografías que

5 *Ibid.*

6 CASTRO Florez, F: “Cuadro, Sueño...”

7 FOSTER, HAL: “The Real Thing”, en *Cindy Sherman* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 1996, pp. 79-80. Cit. en CASTRO FLOREZ, F: “Cuadro...”



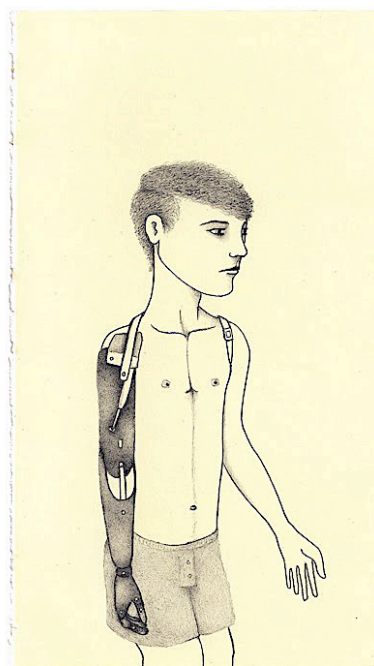
J. M. PEREÑÍGUEZ

las recuerdan, así como otras fechas señaladas sirven también para aproximarse a lo desestructurado. La propia fotografía que evoca momentos claves o personas que quieren ser recordados aparece como elemento iconográfico muy recurrente que refuerza además la idea de vanitas. La foto como documento responde por igual a la conciencia de lo efímero como a una auténtica insensibilidad o distancia ante lo sucedido. Todo se vuelve un tanto fantasmal. La catástrofe de lo que nos rodea parece provocar el desenfoque o la visión borrosa de los hechos. El interés por lo irrepresentable, o la ceguera que impide el conocimiento y dibuja un individuo alienado, aparecen como recursos compartidos por numerosos artistas.

El comportamiento del individuo frente al grupo también es abordado, muchos artistas recurren al animal como metáfora de formas de desenvolverse en el entorno social, entorno que se percibe también mayoritariamente como hostil y amenazante. La falta de esperanza implica la recuperación de ánimas y calaveras para describir cierto espíritu de época. La utilización de recursos del ámbito infantil desvela la toma de conciencia de una identidad vulnerable, una existencia frágil. El sexo o un erotismo turbador hablan también de la herida, de cuerpos vulnerables y mentes desbordadas. Estéticas del arte marginal retornan y conviven con aspectos surrealizantes para mostrar un cuerpo fragmentado incapaz de albergar cualquier sentido de unidad. La figura del doble va a ser también una iconografía que permite abordar la identidad fracturada o inaprensible. Lo siniestro se impone así como una poética eficaz para abordar también, la identidad femenina.



MARINA NUÑEZ, *s/t*, 1994.
LÁPIZ, PELOS, SERVILLETA, LINO.



G. MARTÍN BERMEJO, *PRÓTESIS*.

CURRO GONZÁLEZ, *LA CAMA*, 2006.

FERNANDO RENES, *MÁQUINA ESQUIZOFRÉNICA*, 2003



La (Auto)Biografía Familiar

En la obra de Enrique Marty (Salamanca, 1969) encontramos junto al perseguido impacto visual, la tentativa de provocar moralmente al espectador, buscando una posible ampliación de la sensibilidad. El artista se insertaría en esta tendencia del siglo XX que busca inquietar el ojo, despertarle de la saturación del ver de la sociedad hipervisual, que se despliega desde el arte abyecto al arte de la ceguera, buscando trastornar la percepción, provocar malestar, producir una sacudida que alerta acerca de la irrealidad de lo que tiene ante sus ojos, en un proceso de siniestralización del ver.

Marty ha conseguido ser un artista referente en el escenario actual desde propuestas pictóricas, debido a la justificación que hace la crítica del uso de la pintura y la figuración. Se esgrime el mismo argumento que para Marina Núñez: la forma de presentar la pintura sería un cebo que atrae debido a su plasticidad y su intenso colorido, después su contenido obligaría al espectador al rechazo. Pretende perturbarle con una materia que anima lo repugnante y lo macabro de modo que lo íntimo acaba convirtiéndose en grotesco.

Sus composiciones, heredadas de la fotografía instantánea, son elaboradas con una pintura depositada con gestualidad y cierto desenfreno, de modo que genere una deformación y distancia de la imagen referente sin despegarse en exceso, prevaleciendo una lectura realista, tanto en la factura como en los temas, organizados en torno a la mirada morbosa que sus personajes dirigen al espectador. Marty parece así interesarse por el concepto del horror como un sentimiento contrario y simultáneo de atracción–repulsión que sentimos ante la muerte y lo desagradable.

Para Cruz Sánchez y Hdez. Navarro los cuadros de Marty carecen del punto de empatía moderno, obligando al espectador a un peregrinar constante por su superficie y contenido. Lo que le sitúa en el “palimpsesto de lo inmirable del régimen barroco”⁸ analizado por Buci-Glucksmann, y que según Martin Jay, produce momentos de malestar que se oponen a la petrificación del orden visual dominante. El punctum barthesiano estaría entre la foto de baja definición y la propia pintura, quedaría un residuo, una impureza, una huella de lo real evidencia por la espectacularización de la vida cotidiana y su inserción en esa lógica. (Siendo una ácida crítica a la vida que se pervierte con un imaginario impuesto.)

Estos autores insisten en cómo el gesto violento del artista (un índice en el sentido pensado por Didi- huberman) perturba la visión y hace al ojo cuestionar la imagen que queda debajo verdadero índice referencial. El trazo satura la imagen publicitaria y la lleva al lado de la representación evidenciando su falsedad.⁹

Marty representa en España la influencia de la corriente anglosajona que desarrolló el concepto de lo monstruoso a partir de la compleja idea de lo ‘siniestro’ que en 1919 Sigmund Freud describiera en *Das Unheimliche*,¹⁰ y que se estableció prácticamente como escuela a partir de la conmoción que generaron en los no-

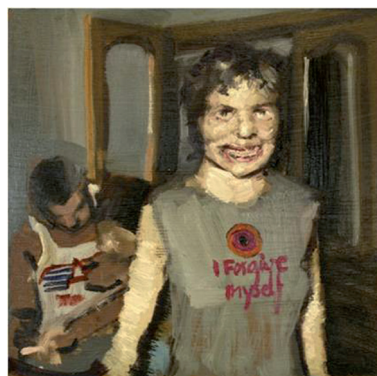
8 HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A.; CRUZ SÁNCHEZ, P.: *Impurezas...* p. 139.

9 *Ibid.*

10 Antes de Freud, Schelling definió la noción de ‘extrañeza inquietante’ (unheimlich) como “lo que debía de haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.



MARTY



MARTY





MARTY

venta, artistas como los hermanos Champman o Richard Billingham.¹¹ Con una aproximación a lo turbador y oscuro, Marty se suma a esta tendencia que reflexiona sobre la figura del 'otro', lo distinto, la función de la mirada, ¿quién mira a quien?, etc. con un discurso en el que vuelve a cobrar importancia el 'cuerpo' en sus deformaciones hacia lo monstruoso y terrible, pero también como ser social, a través de las relaciones que se establecen al construir la diferencia.

Imitando la sordidez y crudeza de las imágenes de Billingham, pretende exhibir la intimidad de los afectos familiares, las tensiones que se generan durante años, por el rencor acumulado o los secretos no confesados. Esas aparentes instantáneas, le permiten mostrar cómo se establece la comunicación en el ámbito de lo cotidiano y el modo en el cual a menudo esas relaciones ocultan desplazamientos de significación, señalando aquí el interés por las observaciones de Freud sobre cómo lo familiar se torna extraño. El artista trabaja fundamentalmente con dos arquetipos: la familia y la feria de Tod Browning. En sus exposiciones, normalmente agrupados en series, las obras distribuidas a modo de instalación -dibujos, pinturas, esculturas y vídeos- componen siniestras escenografías, para ofrecer al espectador supuestos indicios y huellas de fatales acontecimientos. La voluntad de impresionar se refuerza con el elemento de la feria que pasa a formar parte la propia instalación, el espectador de arte se introduce en la pieza para observar otro espectáculo. Se ha señalado más arriba las connotaciones de la feria. Con su obra el artista parece reírse de la perversión que esconde la condición humana. "Sus trabajos persiguen que el espectador asista a ese reparto de diferencias, que al observarlos funcionen como un espejo inadecuado que le devuelve una imagen no buscada de sí mismo, y que se enfrente -al igual que ocurre en las ferias- con sus propias contradicciones que son en definitiva, las que plantea la construcción de la realidad."¹²

En las pinturas de Marty, a diferencia de Billingham, cuyas fotografías incomodaban al reconocer aquella forma inimaginable de vida como real, tal inquietud no puede tener lugar, en primera instancia por el medio utilizado, la pintura nos avisa de la inevitable representación. Aunque la imagen fotográfica aparezca, no se refiere a una prueba documental, puede ser una teatralización. De alguna manera la idea de falsedad se despierta con las esculturas que acompañan a los cuadros en sus instalaciones, y que alcanzan tal obsesión por detallar lo corporal, que aluden más a la ciencia ficción, que a cuerpos posibles. La crítica advierte en la actitud de Marty, al evidenciar al límite esos seres enfermos, una voluntad de alcanzar tintes mesiánicos, como una advertencia a la humanidad de un futuro desastroso: "Nos presentan una especie de Blade Runner: en un tiempo irrepresentable y siniestro donde el pasado y el futuro semejan extrañarse, o mejor, confundirse, ya que no es posible distinguir la realidad, del ejercicio de su propia construcción."¹³ Barro acudía a la descripción que hacía Claudio Magris del eclecticismo de Budapest: "su mezcla de estilos evoca, como cualquier Babel actual, un evento bullicioso de supervivientes de alguna catástrofe"¹⁴, para poder definir la pintura de muchos artistas actuales, como "contaminada, procustea," Porque, "ciertamente, hay un mucho catastrófico en la escenografía nostálgica de algunos pintores como Marty,

MARTY



11 RAQUEJO, Tonia: "Lo monstruoso: Un paseo por el amor y la muerte", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo ed.: *Estéticas del arte Contemporáneo*. Eds, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp.51-88.

12 BARRO, David: "Construir una imagen...", p. 71.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 72.



MARTY



MARTY

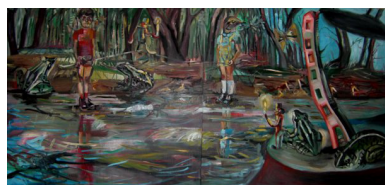
una pintura que se representa a modo de contratiempo retro, como accidente de la memoria.”¹⁵

Mientras se acusa a Billingham de convertirse en cómplice de la vida televisada al exponer su intimidad, la crítica defiende la posición de Marty porque pretende evidenciar ese uso impúdico, y la irracionalidad que invade a sus personajes, sería la consecuencia lógica de asistir al espectáculo de sí mismos. Pero el abuso que este autor hace de lo abyecto y que convierta la morbosidad en moda o tendencia, despierta serias dudas sobre si su obra si prolonga el espectáculo, reafirmando el triunfo de lo espectacular dramatizado y revulsivo. Frente a esta paradoja se puede tener en cuenta lo que señalaba Vicente Verdú con motivo de la diversión: “La tristeza sólo se hace digna y comunicable mediante un soporte, más o menos oculto, de alegría. El mal a grandes raciones se vuelve grotesco, pesado como una ganga, barato como un almacén de desperdicios. Toda la potencia y fulgor del mal se adquiere en el indispensable bisel de su contrario. La administración de las emociones como de los colores en un cuadro requiere esta asunción integral de la naturaleza y sus pares de valor constantes. Las películas que se proponen hacer reír sin pausa, como las que tienden a provocar oleadas de llanto, nos matan. Cualquier vitalidad se alimenta de la diversión, del ruido racionado y su limpio silencio, del rumor del amor y sus ausencias.”¹⁶

En definitiva, el trasfondo de las obras de estos artistas es la consciencia de que con la pérdida de los grandes relatos se ha acabado también con la idea de individuo arropado por un cuerpo social que le da forma. Si observamos las prácticas artís-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ VERDÚ, VICENTE: “La diversión” [en línea], en *elboomerang.com*, 03/9/2008.



RIVERO, 2009, SERIE LA CIÉNAGA

ticas de los últimos años es significativo el interés por dejar constancia de que se habla desde lo individual; el individuo sólo frente al espacio social desarticulado.

La obra de Carlos Rivero lleva así varias décadas inscrita en este conflicto, a través de un escrupuloso análisis de la naturaleza humana, de los traumas que genera vivir en una sociedad en crisis. Heredero de la actitud emocional de los ochenta ha trabajado siempre desde la intuición e inmerso en la idea de memoria como contenedor: la experiencia de lo vivido de forma íntima.

Los títulos que viene utilizando en sus cuadros, acuarelas, y en las exposiciones emplean con precisión la función de la palabra, con *Fosferno* se refiere al veneno que se utilizaba en las plataneras y que se convirtió en el método más habitual de suicidio en la zona en la que vive el artista, como una metáfora de la perversión de la inocencia; *Cinismo y Supervivencia*, *Merry Melodies*, *Doble su memoria*, *Algunas efemérides* y *Con la casa a cuesta* reflejaban las políticas sociales que utilizamos sobre todo en el ámbito familiar, quizá el escenario más determinante para la formación del individuo desde la infancia.

Rivero participa de una inquietud general en esta sociedad teatralizada, son muchos los autores que se preguntan por las actitudes del sujeto contemporáneo, hasta qué punto somos actores o tan sólo espectadores de nuestra propia vida, hasta que punto nos hemos desembarazado o no, de la idea de máscara: “Creo que por primera vez o al menos así me lo expresó, fue consciente de que ocultaba algo profundo, lo que no quiere mostrar del interior que ansía salir (...) ocultamos nuestro rostro, nos tapamos los ojos, nos encerramos y practicamos el fingir, ser lo que en ese momento no estamos siendo: en definitiva, posamos”¹⁷. Nuestra verdadera esencia se ha desdibujado en función de los deseos y anhelos, de responder adecuadamente a lo que esperábamos de nuestro personaje. “Empieza así la auténtica batalla entre arquitecto y edificio. Por querer ser otros nos vamos desdibujando. Lo que en esta mínima isla racional nosotros llamamos conciencia es ignorancia extrema, densa niebla”¹⁸.

Serafín Dopazo abordaba el valor de los gestos: “Lo que este pintor nos ofrece, abultado catálogo de asuntos triviales, obscena exhibición de miedos, cierta violencia emocional de apariencia amable, pero de arrollador ímpetu, centrada en una realidad superflua e irrelevante, es, antes que una bofetada a esta sociedad de gestos, satisfecha y pusilánime, que ha hecho del decorado su única ideología, un acto de entrega vulnerable en el amor, una verdad en el cuadro que no existe fuera de él”¹⁹.

Y es que la obra de Rivero es profundamente evocativa, el vigoroso y animado colorido que la envuelve deja intuir la crudeza de sus historias, su acento kisch, el pop y la ironía no son capaces de eliminar la ternura que establece empatía del autor con sus personajes, y que proyecta sobre el espectador de estas “narraciones pintadas con una sencillez engañosa, como de pintura venida a menos, compuestas con la misma arbitrariedad con la que mezclamos a diario juicios, impresiones y argumentos”²⁰. Los personajes de sus potentes imágenes, formadas en ocasiones por analogías, aparecen como en una etapa de su continua metamorfosis, reve-

CARLOS RIVERO.



17 GERVENO, Marta: “Baile de Máscaras”, en *Sujeto...*, pp. 15-21.

18 *Ibid.*

19 DOPAZO, Serafín: “Valor e intención del melodrama”, en *Carlos Rivero. Algunas efemérides* (cat. exp.). Galería La Trasera del Leal ed., La Laguna, 2003, p. 6.

20 *Ibid.*



RIVERO

lando la mascarada efectista y afectada que rodea sus vidas, y también como sus comportamientos proceden del dolor: “si son criaturas conservan aun la expresión tumefacta del peligro que han corrido”.²¹ Si son niños y adultos, combinación que construye nuestro álbum de fotos familiar, ganan entereza y forma definida, mientras sus temores y pesares se acumulan y flotan a su alrededor.

Recientemente el artista explicaba estas composiciones: “En mis cuadros intento retratar el momento en el que surge el principio de un trauma, de un problema que nos afecta psicológicamente y que se nos graba en el subconciente. Como muestra, esta serie de niños acompañados de fenómenos extraños que asumen con perplejidad e indiferencia lo que la realidad les lleva a experimentar, casi resignados a su destino comprendiendo que vivir es cargar con el equipaje de lo soñado, intuido o apenas desvelado; de esta forma la existencia se convierte en una experiencia paranoica que nos obliga a andar por sendas en las que no existe la certeza, sólo dudas razonables.”²² Y continuaba describiendo su principal interés: “Crear una fuerte tensión psicológica que nos haga comprender que vivir no es evitar el conflicto, sino que significa implicarse en las pasiones, por bajas que estas puedan suponerse.”²³

Quizá lo que diferencia la incursión de Rivero en lo siniestro, es que no se recrea en él, no abandona, no sucumbe a sus efectos, sino que a través de esa aceptación del conflicto, de pedir al espectador que comprenda lo que es la vida, le aparta de un discurso amenazador o depresivo, ofreciendo optimismo. Al respecto Dopazo

21 *Ibid.*

22 RIVERO, Carlos: texto para el *Concurso de Artes Plásticas Eva Fernández*, Gran Canaria, 2006.

23 *Ibid.*



RIVERO, 2007,



RIVERO



RIVERO, MIS PADRES.

RIVERO, S/T, 2007.



afirmaba “Ramón y Cajal decía que los hombres de ciencia, como los astros, son de dos clases: los que producen luz y los que la reflejan. Para mí, Carlos Rivero pertenece, sin duda, al primer grupo,”²⁴ Y Padrón observaba como Rivero no claudicaba, manejando lo hermoso, lo perverso, lo monstruoso, lo seductor, la atracción y el rechazo, como partes de un todo que corresponde a una determinada idea de belleza que opone a la renuncia y al vacío: “Incluso cuando el nihilismo se ha consumado como respuesta a la devastación y al sufrimiento, reaparece la belleza como algo evanescente que no podemos aprehender. Una sensación efímera y familiar. E incierta como es el comienzo de lo terrible para Rilke.”²⁵ Rivero se acerca a la violencia que se genera por el simple hecho de convivir, por depender nuestro desarrollo de la existencia del otro, pero no pretende volcar su exhibición sobre el espectador, consciente de que: “Al entrar en crisis el relato histórico, esta belleza convulsa que es la violencia, aparece como un hecho banal, que progresivamente va perdiendo su significación y finalidad. Pero si no simboliza nada, si no remite a nada, si no oculta nada ¿hacia dónde se dirige? ¿Acaso el peligro de lo banal es que carece de peligro, no tiene trasfondo porque se muestra a la vista y su consumo rápido no sacia?”²⁶ La violencia es evocada, como si habitara detrás de la imagen, procede del conocimiento más profundo de que “En lo que tiene de íntima, de dulce, de desinteresada, la sociedad reposa sobre el mal: como la noche, hecha de angustia”²⁷

Para Pepe Carretero la propia biografía construye también las imágenes. La experiencia se amplía con los sueños que permanecen y el deseo irrefrenable. Pero sin duda lo real lucha por cobrar existencia por entrar en la imagen con toda su soli-

24 DOPAZO, S.: *Op. cit.*, p. 7.

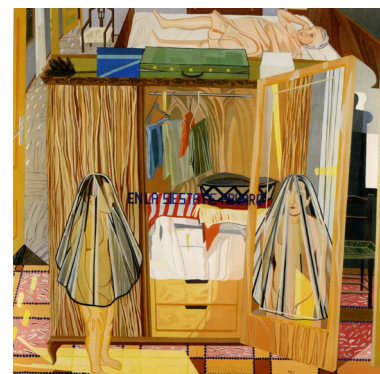
25 PADRÓN, Ángel: “El pintor, el espectador y el invitado”, en *Carlos Rivero. Doble su memoria* (cat. exp.). Galería de arte Artizar ed., La Laguna, 2005.

26 *Ibid.*

27 BATAILLE, Georges: *La literatura y el mal*. Taurus Ediciones, Madrid, 1971.



CARRETERO



CARRETERO, EN LA SIESTA ME ABURRO, 2004

dez y presencia. Momentos vividos cargados de tensión y encubierto sufrimiento se mezclan con otros de desprendida inocencia. Escenas estas con gran carga narrativa, en las que todo sucede en una habitación, un tiempo atascado, personajes incomunicados, ausentes, petrificados, que conforman una realidad cotidiana sin salida, inquietante, Fernando Castro señalaba como “en el fluir hacia fuera de las imágenes, en su musculatura visible se manifiesta algo que acaba pareciéndose al miedo: quien no haya conocido la aniquilación no sabe lo que es la vida.”²⁸ Un espacio denso, descrito por la minuciosidad de los detalles, “la globalidad de ese tiempo del diálogo en suspenso”, ya que “la pintura no vive más que por el deslizamiento hacia lo desconocido.” Para Carretero pintar sería “la tentativa de alcanzar un punto en el que no es posible mantenerse, el espacio luminoso y estático tiene todos los signos de la epifanía.”²⁹

La luminosidad y viveza del colorido de sus obras hace que parezcan estar animadas por una mirada festiva que celebra la existencia con naturalidad, pero que en el hecho de dejar constancia, desvela cierta vulnerabilidad. Los personajes son transformados como advierte Castro en presencias conmovedoras “reflejan la sensación en el retorno a su casa de que todo se empequeñece.”

La infancia, el crecimiento del individuo en un entorno que puede volverse asfixiante; la pequeña ciudad opresiva, la familia, -hogar y enemigo a la vez-; la sexualidad que quiere presentarse posible y visible. Lo desacojedor, lo familiar que se torna extraño, aparece abriendo fisuras y grietas en un entorno reconocible que debía de ser pacificador. Bayona se refería estas fisuras: “El retorno a esta imagen obsesiva y que quedó grabada al fuego abre la inaprensible figura del psiquismo (...) cómo si sólo volviendo a ella fuese posible desentrañar un enigma originario, la primitiva



CARRETERO, RETRATO DE FAMILIA, 1998.

PEPE CARRETERO



FIGURACIONES
225

28 CASTRO FLOREZ, F: “Cuadro, ...

29 *Ibid.*



CARRETERO

grieta en el tejido de la realidad, que como hendidura afilada, dejaba ver la posibilidad de una conciencia insólita de las vivencias”³⁰

El extrañamiento se localiza en un espacio que Castro denomina *biografía fragmentada*, en cuyas escenas siempre aparece “el reflejo de una tensión de figuras, (...) el motivo proyecta al sujeto a un espacio otro, que no es únicamente el de la ensoñación, sino que incluye el trauma, las proyecciones del inconsciente, una magia cotidiana, por emplear un término cristalizado en el surrealismo”³¹

La credibilidad de lo reconocido, la impresión de una aparición. El mismo autor se confunde también en el vínculo entre la pintura imaginada y su fidelidad a la realidad, lo que afecta a la presencia de su propio personaje “-es como si Pepe se aferrara a la figuración para evitar ser absorbido por la estroboscópica de su estar-no estar allí que vuelve tan complicados, tan interesantes, tan sugestivos sus cuadros”³² Para Miguel Cereceda a pesar de la aparente viveza y luminosidad de las escenas, y la frescura del recuerdo, todo desprende una extraña sensación de irrealidad debido a la frialdad con que las analiza, lo que contribuye a crear una extraña sensación de distancia: “Como si la pin-



CARRETERO. PERÓN

tura misma no fuese la vida ni el recuerdo, sino ya una reflexión sobre la vida, una especulación sobre el recuerdo”³³ Para Bayona el artista acude a “Signos que apuntan a recuerdos particulares, pero que trascienden al ser individual”³⁴

Así la presencia de las sombras que acompañan a los personajes, o el sutil halo que las rodea en ocasiones, “no es sólo el de los destellos crepusculares, sino la huella del recuerdo, la forma intangible de esa presencia.” Castro acudía a Jung para explicar estas presencias, la sombra sería uno de los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el yo «la figura más accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal»³⁵. Si por un lado es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada, sin lugar a dudas, en el otro. El resultado de la proyección es un aislamiento del sujeto respecto del entorno, en cuanto se establece con éste una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precariamente una realidad, un rostro desconocido, cuya realidad permanece sustancialmente inalcanzable.

Por otro lado en las obras de Carretero la pintura no parece depositarse con gran fluidez, en su esfuerzo por tomar forma, por concretarse, parece confundirse y

30 BAYONA, Pilar: “La fascinación de la imagen”, en *Pepe Carretero* (cat. exp.). Galería Levy, Madrid, 1993.

31 CASTRO FLOREZ, F.: *Op. cit.*

32 ALONSO MOLINA, Ó.: “Desde, hacia la pintura de José ...

33 CERECEDA

34 BAYONA, P.: *Op. cit.*

35 Cari G. Jung: Alón. Contribución a los simbolismos del simismo. Cit. en CASTRO FLOREZ, F.: *Op. cit.*



PEPE CARRETERO

complica las asociaciones y los encuentros de los planos, generando extrañeza. La luz de sus espacios no es nada angustiosa, ni emocional, tiene más bien un carácter duro y plano, cortante. El espacio es un lugar mixto, que de pronto cobra perspectiva, como introduce elementos que la evitan. Para Juan Manuel Bonet es en la elaboración de este entretejido dónde consigue perturbar la figuración: “Acumula, en una visión simultaneísta o unanimista, que diría un viejo vanguardista, detalles exactos para colocarnos en el centro de su universo”.³⁶ El autor apostaba por una lectura abierta de estas obras “en la que lo epocal, lo sociológico, lo histórico, lo erótico se fundan con lo poético y lo puramente pictórico”,³⁷ una pintura que busca la disolución definitiva entre fondo y forma, entre la apariencia y la tensión que impone el significado de lo que cuentan. Para Castro, el esfuerzo del pintor no se volcaría en buscar sólo el placer de la materia, conseguir una objetualidad del cuadro, sino en proyectar la sensación de densidad en la pintura: “Convertir el cuadro en el sedimento de las experiencias del sujeto, cómo el misterio, las razones inconscientes de la pintura, están más allá de las palabras.”³⁸ De la misma forma, si bien la escritura es una marca mínima en las obras (¿Quién verá la próxima feria? o ¿Ya lo has vuelto a hacer?), es también la encarnación de todas las palabras que faltan, el ‘otro cuerpo’ de las obsesiones. Estos textos eran vistos por Alicia Murría como la necesidad de completar el sentido

36 BONET, J. M.: “Palabras para José Carretero”, en *José Carretero* (cat. exp.). Galería Luis Gurriarán ed., Madrid, 2004, p. 4.

37 *Ibid.*, p. 5.

38 CASTRO FLOREZ, F.: *Op. cit.*

de la imagen, “reproducir el recuerdo con su banda original.”³⁹ Para explicar la complejidad plástica de las obras de Carretero, Castro acude a la figura-matriz que describiera Lyotard en la que se pone en juego la diferencia entre espacio plástico y textual, «las palabras están tratadas como cosas y como formas, las cosas como formas o palabras, las formas como palabras o cosas, la deconstrucción ya no se produce únicamente en el trazado textual como en la figura literaria, ni en el trazado revelador como en la imagen figural o en el trazado regulador como en la forma figural, sino en el lugar que ocupa la matriz, lugar que pertenece a la vez al texto, al de la puesta en escena y al de la escena: escritura, geometría y representación -deconstruida cada una por la intrusión de las otras dos-»⁴⁰ La mirada se enfrentaría aquí a una confusión de procesos. Para Castro es en esa matriz que convierte a texto en materialidad y produce contaminaciones de signos para llegar a una energía de las cosas, dónde se deciden los cuadros de Carretero; y recordaba como los tres modos de figura (margen, forma y matriz) son casos fundamentales de connivencia que el deseo establece con la figuralidad: transgresión del objeto, transgresión de lo forma y transgresión del espacio. Bayona observaba como las imágenes de este artista se comportan como un «jergológico irresoluto»⁴¹ una geografía de la conciencia de la que se ofrecen determinados momentos. Y Alonso Molina por su parte, advertía de como la relación que establece el pintor entre las formas y el fondo es único en su género: “Es en tal tendencia a la abstracción -estilización, separación- de lo fenoménico, dónde se tensa el trabajo de José Carretero más fértilmente”⁴². Lo que demostraría la pintura de Carretero, -su figuración particular, y difícil de clasificar-, es que la rareza, conforma una defensa de posiciones personales al margen de las estéticas dominantes, y permite afirmar que aún hoy, todavía es posible inquietar la mirada con la forma.

En la obra de Pablo Valle lo siniestro aparece también al dedicar varias series a las reuniones familiares como *Banquetes* y en los numerosos retratos que realiza partiendo de fotos antiguas o de los miembros de la familia. La factura es descuidada e impulsiva, en ocasiones demasiado cercana al trazo infantil o pro-



PABLO VALLE

pio del outsider, como la de un aficionado que renuncia a todas las habilidades que en un momento quiso conseguir por no perder la impronta y la viveza del primer intento de mostrar la idea. La crítica ha señalado como la forma de depositar la masa pictórica arrastra un sentido, de alguna forma, simbólico, su asombrosa capacidad para crear y distribuir la masa, haría referencia a dos sentidos, tanto a «la cantidad de materia que contiene un cuerpo», como a «la muchedumbre o conjunto numeroso de personas»: “En efecto, la pintura, (...) ofrece la inercia de su naturaleza a insuflar de extraña vida esas escenas de antaño, recogidas de su olvido, revirtiendo el trágico corte del plano continuo del infinito que supone la fotografía a una presencia corpórea (como si, dijéramos, se hubiera empapado en otra masa: la de la sangre).”⁴³ El autor veía una justificación posible en la resolución de estas obras: “En la línea reflexiva de Thomas Lawson puede que sí, que en este caso la pintura sea la última salida eficiente para redimir de un destino simulacral parcelas enteras de anónimo pasado, y que de su hibridación con el registro fotográfico surja un medio convincente con el que los medios «para» las masas se transformen, definitivamente, en medios «de» las masas, esto es, un espacio literalmente político donde reconocerse como comunidad de intereses estéticos compartidos.”⁴⁴

Otro pintor, Jose Luis Serzo, encontraba en los grotescos personajes de Valle otro motivo de defensa del uso de la pintura, al lograr un espacio en el que “las relaciones se amplifican, se distorsionan y el teatro de la vida se magnifica en un sin parar de pintura ávidamente aplicada”. Para Serzo Valle “está en *el otro lado*, en el de la pintura rota, en el de la libertad sin miedo, en el del pleno vuelo improvisado. Batiendo sus brazos

39 MURRIA, Alicia: “Materia de Experiencia”, en *Pepe Carretero* (cat. exp.). Arte e Imagen, nº 18, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2009, p. 59.

40 Cit. en CASTRO FLOREZ, F.: *Op. cit.*

41 BAYONA, P.: “La fascinación...”

42 ALONSO MOLINA, Ó.: *Op. cit.*

43 ALONSO MOLINA: “Simple cuestión de masa”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 760, 13/01/2007, p. 36.

44 *Ibid.*



PABLO VALLE. LA FAMILIA DE JULIO FERNÁNDEZ.

fuertemente (sin plumas, pero con pelo de cerda), donde la pintura te atrapa, te aprieta hasta hacerte estremecer y te hipnotiza sin advertirlo. Donde sucede la carcajada-brochazo y le pones la cara verde al perro y lo sostienes con un rosa sucio en el otro lado.”⁴⁵

Lo efímero.

Fechas Señaladas. La Fotografía Familiar Enmarcada.

Valle comparte con otros compañeros de generación el interés por las fotos rescatadas tanto de la historia colectiva o de la propia, familiar o personal. La foto como gran recuerdo del evento señalado, de la reunión familiar, aparece como referente constante en sus trabajos.

El registro de lo efímero, de lo que no permanece pero tiene gran capacidad evocadora ha sido también un campo de estudio para artistas como Pereñíguez en sus inquietantes retratos enmarcados, objetos con los que convivimos y tenemos necesidad de rodearnos, pero en este caso cargado de perturbación, y entramado onírico. En las obras de Chema López, cómo en la fig. *Aparecidos y desaparecidos* (*La matanza de los inocentes*) 2003, dónde la anciana muestra la polaroid velada al espectador, señalando la plena conciencia del paso del tiempo, que transmite el desenfoque de todo el cuadro, y el drama ante la ausencia de un ser querido por una injusticia, como señala el título. También *En nombre de nadie* de la serie *La caída*, un primer plano que acerca al espectador la polaroid en negro.

No hay que olvidar la gran carga simbólica que tiene la imagen fotográfica aún hoy. Es también testigo o documento de lo que creemos recordar. Y es que la memoria, cómo se viene demostrando desde la ciencia, es poco fiable, ya que recordamos en función de deseos y necesidades personales. La fotografía actuaría así no sólo como



VALLE

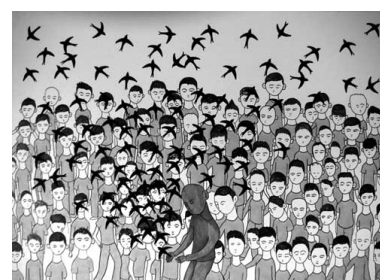


PABLO VALLE. LA MEDUSA



PABLO VALLE

BERMEJO

FIGURACIONES
229

45 SERZO, José Luis: “Banquete de Pintura...”



PEREÑÍGUEZ

evocador de un suceso sino cómo detonante de lo que el individuo ha querido esconder u ocultarse así mismo, o simplemente ha olvidado. La memoria, individual y colectiva, y sus dificultades de aprehensión interesa a multitud de artistas, de modo que también artistas de generaciones anteriores se han sumado a este interés actual por el valor de extrañeza que las fotografías familiares adquieren. Así Valle coincide con Chema Cobo o Carmen Calvo en la representación de la foto de boda.

Carmen Calvo se ha estado dedicando en su etapa más reciente, a la recuperación y manipulación de imágenes fotográficas anónimas, a través del collage o pintándolas manualmente. Le interesa lo que ha supuesto el engaño del romanticismo, en especial para la construcción de la identidad de la mujer, pero también habla de las ilusiones perdidas y del paso inexorable del tiempo para el ser humano, que borra todo lo que creía real y duradero. Así, para Olivares el lirismo que forma parte de toda su obra, se muestra en estas series bajo el drama de lo efímero, “de una narratividad basada en la memoria, en los sentimientos más íntimos de deseo frustrado, de inocencia perdida y de la soledad como destino inevitable.”⁴⁶

46 OLIVARES, Rosa ed.: “Carmen Calvo”, en *100 artistas españoles*. Exit, D.L. Madrid, 2008, p. 108.



CHEMA LÓPEZ

Desde la memoria trabaja también Jacobo Castellano, quien al enfrentar al espectador de sus obras escultóricas o instalaciones con sus propias fotografías familiares, pretende poner en cuestión la fidelidad ciega a los recuerdos que el álbum ofrece como garantía, así como señalar el enlace afectivo, el vínculo que se produce al encontrar unas líneas detrás de esas fotografías. Para Sánchez Balmisa esas fotos son una invitación a visitar el vacío de nuestra existencia a través de una memoria que no nos pertenece, pero que nos seduce por su semejanza, por su cercanía.⁴⁷ Aunque el álbum de fotos debería permitir recuperar el mundo de la infancia transmitiendo sentimientos de intimidad y de bienestar, su composición e instalación precaria deja al observador con una impresión de malestar. Castellano construye sus obras por ensamblaje de restos de su antigua casa, representa su propia memoria, su propia experiencia biográfica, y parece insistir en el “yo es otro” que recorre el arte desde los 80, en señalar que “lo que nos constituye como entidad psicológica individualizada es un déjà vu.”⁴⁸

Lo Irrepresentable

En esta recuperación de la instantánea fotográfica muchos son también los artistas que han mostrado fascinación por la imagen construida desde facturas desenfocadas o leves, que confunden sobre lo real y la ficción, la realidad y el sueño. Al tener la mayoría

47 SÁNCHEZ BALMISA, Alberto: “Jacobo Castellano”, en *Exit Express*, nº 41, 2009, p. 43.

48 ALONSO MOLINA, Ó.: “Suspensión del sentido”, en *Jacobo Castellano. Álbum* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., Madrid, 2005, s/p.



COBO.



CARMEN CALVO

sus referentes en el registro fotográfico apelan al imaginario colectivo de nuestra cultura visual.

Esta tendencia que se hace más evidente en esta última década bajo la continuada influencia de Richter y sus cuadros borrosos a mitad de camino entre la abstracción y la figuración, y sobre todo por el denominado *efecto Tuymans*,⁴⁹ por el que generaciones más jóvenes seguirían la estrategia formal elaborada por este pintor: crudeza de la composición, síntesis en las formas y reducción de la gama cromática como aspectos que favorecen el carácter espectral de sus imágenes, así como la utilización de fuentes fotográficas y fílmicas y un compromiso con temas históricos que redundan en su carácter inquietante. El carácter de la fotografía como vanitas se agranda, las imágenes hablan siempre de la desaparición, tienen su propio tiempo. El trabajo de estos artistas interesará por tanto a aquellos que utilizan la fotografía cuando enfatiza su condición de mirada en tránsito, de huella o resto. Y también a los que entiendan como Richter que <<la fotografía tiene una abstracción propia que no es nada fácil de penetrar>>⁵⁰. Tuymans recoge el testigo de Richter al entender la pintura como un proceso de decisión, y se convierte en poco tiempo en figura de referencia internacional, ambos ofrecen vías posibles para que la pintura sobreviva. Barro se refiere al respeto por la intensidad con la que consiguen aceptar y negar al mismo tiempo la pintura, la pretensión de conformar una crítica social y política de la imagen en sí misma en Richter, así como la capacidad de Tuymans para generar proyectos que encuentran su justificación en un discurso *extra-pintura*⁵¹. Barro encontraba en la intención de representar lo irrepresentable que manifiesta Tuymans una premisa paradójica: “la permanencia de la imagen estática en la memoria es más fuerte que la de la imagen móvil. la imposibilidad de recuperar esa imagen, su finitud y desvanecimiento, acumulan significados que desarrollan su equivalente mental, que sí permanecerá, y cada vez



PABLO VALLE

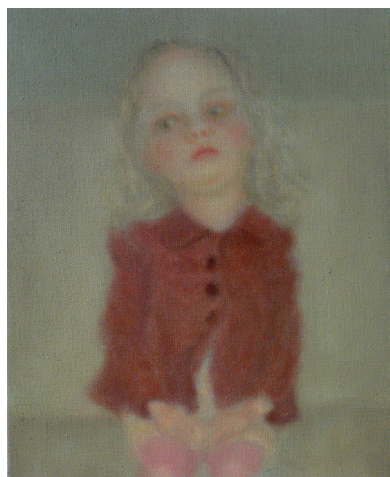
CARLOS RIVERO



49 BARRO, David: “Procesos para representar lo irrepresentable. El ‘Efecto Tuymans’ y la borrosidad del primer pintor sin pintura, Gerhard Richter” en *Antes de ayer ...*

50 Cit. en BARRO, D.: “La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo”, en *Op. cit.*

51 *Ibid.*, p. 224.



CHECHU ÁLAVA, ZOE



HUGO ALONSO



ALBY ÁLAMO

CHEMA LÓPEZ
EL CORREDOR, 2004

más, en movimiento.” Para Barro en este declinar la imagen estática gana densidad por la acumulación de información: “la distorsión deriva en invisibilidad y la invisibilidad en esencia.” Y recoge los aspectos temporales y de ocultación que buscan este tipo de imágenes, la importancia que adquiere el velo, cómo al ser dotadas de ese aire intemporal e indefinido quedan así suspendidas, “sin sonido, como si estuviesen en modo pausa, dando sensación de paréntesis, de fragmento incompleto que flota entre un desarrollo anterior y posterior”.⁵² Se intenta velar la imagen, destruirla, ocultarla, para incomodar al espectador, el misterio de lo borroso se extiende como dificultad visual, sería un recurso técnico que permite activar la capacidad perceptiva del espectador a partir de una decidida ruptura con lo ilusorio y de dificultar el acceso a la imagen: “el espectador ha de exigirse un esfuerzo para interpretar lo que se nos cuenta -contenidos que sí esconden un sentido-, imaginar más allá de ese velo suspendido como fachada telón.”⁵³ Los bordes se desdibujan o difuminan, rodeados de un halo melancólico. La neblina se utiliza como recurso para conseguir que las cosas se expresen con más fuerza mediante su ausencia, “su pretensión no es decirlo todo sino hacer visible un enigma.” Esta factura sería el fruto de una manera tensa de aprehender la realidad, el artista trabaja el defecto de la imagen, no atiende a la imagen de lo real, sino a la “mirada transversal de ésta.”⁵⁴

Aunque Barro habla sobre pintura contemporánea sólo se refiere a pintores extranjeros, apenas menciona a Sáinz, Leal y Marty como exponentes en nuestro país de este uso de la imagen en la pintura que ha tenido gran repercusión. Se observa cómo ante las dificultades de aceptación de la pintura por parte de la crítica española, parece que los artistas buscan el apoyo de corrientes que han sido validadas en el extranjero. Así pintores versátiles como Chema Cobo se han interesado por este tipo de factura en esta última década para tratar el retrato. Si bien

52 *Ibid.*, p. 225.53 *Ibid.*, p. 226.54 *Ibid.*, p. 227.

su obra venía desde los años setenta distinguiéndose por una lectura colorista y burlesca, en sus últimas series ha reducido la gama tornándose grisácea y seria. Cobo ha explicado su propuesta en varias ocasiones, mostrándose conocedor de las ideas de Richter. Así desde comienzos de esta década, Cobo explica su obra como un intento de desconectar las imágenes que pinta de la realidad que supuestamente representan y estudiar no sólo cómo se presentan las imágenes sino cómo se articulan o construyen. Para el artista una imagen es siempre un doble, una máscara de algo que solo percibimos gracias a ésta, y que sin ella no se hace visible. Y el espacio de la imagen es el fantasma, la representación, el teatro donde este hecho es posible.

El hecho de representar no garantiza certeza alguna sobre lo representado, más bien acentúa dudas e incertidumbres, y es en este punto dónde el artista vuelca su estructura narrativa: “[...] la narración se estructura de una forma poética y cinematográfica donde los silencios-muros son elocuentes, a veces tanto como los cuadros.”⁵⁵ El pintor explicaba su interés por la imagen: “Lo que finalmente me atrae de las imágenes es ese punto de obsoleto silencio que adquieren, su inutilidad, su precaria capacidad para ilustrar el mundo tal y como se supone debieran hacer.” Para recuperar el presente, este tiempo hoy cada vez más diluido, Cobo pretende detener la imagen, cuando del personaje no queda más que «su aura» y su ausencia se hace presente. El pintor ha manifestado: “Todo está en un antes y un después o en lo que hay detrás de la pantalla del cuadro. Lo que ocurre aquí y ahora está en permanente proceso de aparición / desaparición.” O bien: “Pinto buscando el sutil equilibrio ‘del momento antes’, un no-estado, un infrasutil espacio tiempo lleno de posibles.” Para explicar determinada idea de la nada “En mi caso pintar es negar y borrar. Me interesa la desnudez seductora de la nada como punto de partida. Tristan Corbière decía: «Hay que pintar únicamente lo que nunca se ha visto, lo que nunca se verá.»” Por esto *No ver nada*⁵⁶ o *Nube en el ojo*⁵⁷, son algunos de los títulos de sus últimas exposiciones que advierten de que sus cuadros van a estar cubiertos por una luz blanca, lechosa, buscando ese momento impreciso de luz que se padece en un estado de tránsito entre la vigilia y el sueño o entre el sueño y el despertar: “La nebulosa



CHEMA COBO, MEETING SELF PORTRAIT

blanquecina que empaña todos los cuadros incita a un silencio que tamiza ese rumor, el del tiempo. Son estos elementos plásticos los que sustentan cualquier tipo de narración en mi obra.” Y el artista se pregunta sobre el grado de realidad que tendrá el Platón que pinta de memoria siglos después: “¿Cuántos telones superpuestos puede haber en la caverna donde vemos pasar las sombras? Cada reproducción, cada doble adelgaza el fantasma, la quimera del original, del real y punto de partida. ¿Son las ideas pues que van diluyéndose conforme hacemos uso de ellas de la forma mecánica que las convenciones nos han impuesto?”⁵⁸

Con este tipo de estrategias Cobo dice pretender dinamitar los estándares del ilusionismo fetichista a los que nuestra percepción es sometido, mostrándose inquietado por el papel de la imagen en la actualidad, -dónde la realidad prácticamente se confunde con las imágenes-, y por nuestro estado de sonambulismo crónico. Además la velocidad vertiginosa con la que desfilan las imágenes las vuelve frágiles y ya solo se refieren a sí mismas, «¿Es más representable mi fantasma que mi (auto)retrato? ¿Una imagen sin memoria y sin historia es visible? ¿O tal vez solo tenemos la ilusión de verla?... ¿Es una noticia teatralizada más efectiva que una noticia en directo?» se pregunta el artista.

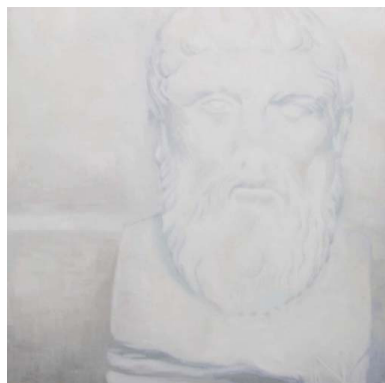
El artista insiste en el espejismo que padecemos en la actualidad, al creer que cualquier evento, por el mero hecho de acontecer no forma parte del presente sino que pertenece al pasado. Hemos interiorizado lo real como algo por venir, esto es, somos porque nos sentimos proyectados al futuro y estamos cegados al presente. Cobo desvela una visión negativa del tiem-

55 COBO, Chema: *No se ve nada* (cat. exp.). Galería Antonio Machón ed., Madrid, 2005.

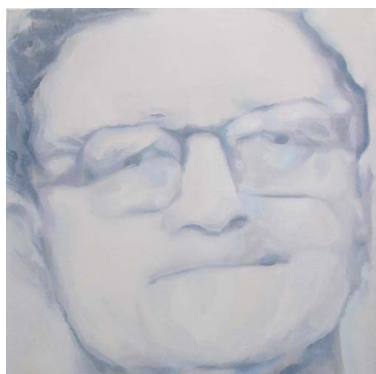
56 *Ibid.*

57 COBO, Chema: *Nube en el ojo* (cat. exp.). Galería Alfredo Viñas ed., Málaga, 2007.

58 COBO, C.: *No se ve ...*



COBO.
REAL PHATOSGOST, 2008.

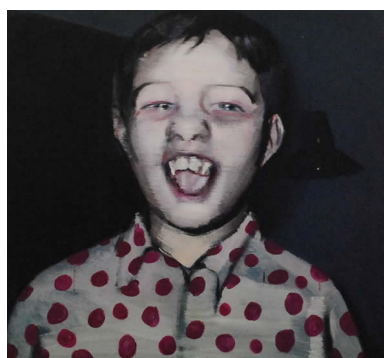


COBO.
WANTED, 2008.



ISIDRE MANILS.

MARTY



CHEMA LÓPEZ, LA CEGUERA

po que nos ha tocado vivir: «hago metáforas de la nada, es lo que mi tiempo me ofrece como realidad».

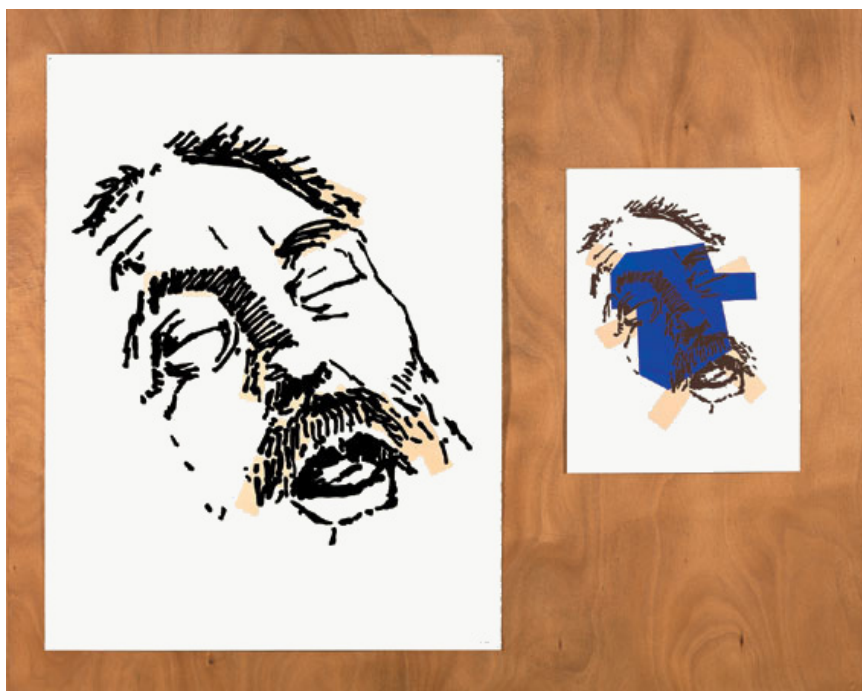
Hay aspectos de la obra de este artista que no se han modificado, así Cobo viene refiriéndose al hecho de pintar como la transformación de la materia inerte en ficción, ilusión: “La pintura y la memoria son gemelas siameses. Una y otra recuperan las imágenes como un sueño que seduce y no como una aseveración de la realidad.”⁵⁹ Ya en los noventa tituló un dibujo -homenajando a Marcel Broodthaers-, *La realidad es el encuentro entre dos ficciones*, y en otra pieza podía leerse sobre una partitura en blanco un texto también pintado en blanco *Half of everything is secret and the other half is hidden*.

Ese deslizamiento del sentido, que busca a través de la paradoja abrir nuestra mente a territorios habitualmente ignorados, es el procedimiento estético central que la crítica ha observado en la obra de Chema Cobo.⁶⁰

De la misma forma, los personajes de Marty y Chema López aparecen también desenfocados o borrosos con una figuración cercana al realismo fotográfico. Miran directamente al espectador, con ojos desmesurados, ciegos, perversos, con una actitud incisiva de requerimiento directo de atención, distantes de la mirada de las figuras de Cobo. Parecen avisar de lo que el espectador no ve, a través de la contención y el silencio, del ocultamiento en la boca cerrada, confesión de lo que se sabe por la mirada desafiante. La atención a estos gestos le serviría a López para plantear una reflexión sobre el mal, como manifestación posible en el poder y sus instituciones, para lo que se ha servido de algunas de las principales imágenes culturales del mal, como el Leviatán de Hobbes o la ballena blanca de Melville, pero también ha usado retratos visuales o literarios de poderosos y malvados, entre

59 COBO, C.: *No se ve ...*

60 NAVARRO, Mariano: “Chema Cobo, el fingidor” [en línea], en *elmundo.es*, 21/03/1999.

PELLO IRAZU, *DURMIENTE 4*, 2003

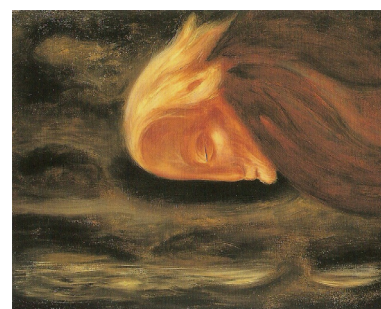
los que podemos encontrar personajes de ficción. Todos ellos aportan datos para el conocimiento público de las manifestaciones del mal, encarnado en el poder, con una intención en la que conocer significa la posibilidad de que ocurra algún cambio que debilite el poder y lo que es su consecuencia directa para este autor, el mal.

Sin Rostro, Ceguera.

Aunque la protagonista de la imagen mira directamente al espectador, López la ha titulado *La Ceguera*. Son numerosos los artistas que en estos años describen sus personajes sin rostros, sin capacidad de comunicación entonces, sin posibilidad de ver como metáfora del conocer, como un estado de aislamiento y de afasia. Juan Carlos Savater o Pello Irazu abordan el tema desde la figura simbólica del sueño. Las figuras con las que Javier Pulido compone sus complejas y abigarradas composiciones no tienen rostro, participan de la misma materia que sus cuerpos sombríos sólo delimitados por su perfil externo, sin ninguna descripción interior. Individuos que forman una masa, sin atributos, como el personaje de Musil, sin rostro, como si fueran sus caras las propias cuencas vacías de las calaveras que les acompañan en esa escenografía barroquizante. El individuo sufre la misma ceguera que la masa a la que pertenece “Si verdaderamente fijamos la mirada en los ojos del otro -dice Agamben-, vemos tan poco de él que, es más, aquellos nos devuelven nuestra imagen en miniatura, de donde saca su nombre la pupila” Para Alonso Molina la civilización que Pulido retrata emite constantes señales que no parecen ser miradas desde dentro, “aunque quizá tampoco esperen que nadie se detenga desde fuera mucho sobre ellas. ¿No fue precisamente Agamben quien llamó al punto de inervación del ojo, ciego por definición, “esa gota de tiniebla”? Un retraso que, añadía, es el ser.”⁶¹ En otro tipo de composiciones, -generadas desde el orden y la claridad, como son los cuadros de Juan Cuellar, y muchas veces provenientes de escenas del cine, u otro imaginario común-, se evidencia igualmente la falta de



MARTÍN BERMEJO, DIBUJO EN IPOD Y PINTURA/TABLA

JUAN CARLOS SAVATER
RETRATO IMAGINARIO

HOMBRE SIN CABEZA, 2009

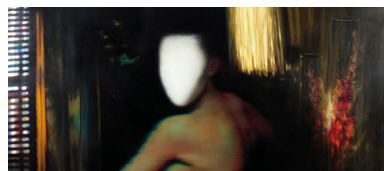
MOISÉS MAHIQUES



61 ALONSO MOLINA, Ó: “De enjambre a Ciegas”, en *Javier Pulido. Tráfico de amaneceres* (cat. exp.). Ed. Galería del Sol St., Santander, 2009, s/p.



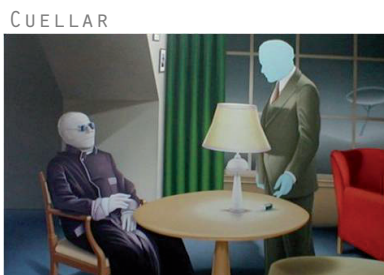
CARMEN CALVO

CIDRÁS
ANIMACIÓN DIGITAL

ISIDRE MANILS, EX, 2008.



JAVIER PULIDO



CUELLAR



PULIDO

rostro en sus personajes, el vacío de las caras conocidas de los populares actores contrasta con un atrezzo que aparece repleto de detalles. Como el misterio que dirigía esas películas, crece la incertidumbre del espectador, que cree reconocer lo que ve, pero esos actores fetiche han sido sustituidos, la tranquilidad que ofrece lo ya conocido, se pervierte. También en las animaciones de Antón Cabaleiro (Santiago de Compostela, 1977) y a pesar de la atmósfera colorista y animada de las imágenes, los personajes carecen de rostro. La impersonalidad del hombre medio, confuso, y sometido a normas centra el interés de este joven artista “Mc Luhan escribió citando a A. J. Liebling: <<un hombre no es libre si no puede ver a dónde va, incluso teniendo una pistola para ayudarlo a llegar>>.”⁶²

La mujer no libre, que tiene negada sus capacidades ha interesado tanto a artistas de la generación de los noventa como Susy Gómez, -cuestionando su posibilidad de elegir ante la presión de la imagen ofrecida por los medios-, como a artistas de nuevas generaciones, Linarejos Moreno o Cristina Lucas, utilizando su carga alegórica. Ambas artistas han realizado series en las que jóvenes mujeres aparecen con los ojos tapados. Cristina Lucas (Jaén, 1973) trabaja habitualmente con fotografía o realizando acciones, pero ha realizado una serie de acuarelas titulada “*Nunca verás mi rostro*”, que buscan ser leídas bajo premisas feministas de ocultación y poder. Lucas dibuja con una factura directa, de carácter ilustrativo, en la que las espectadoras jóvenes puedan reconocerse.

En Linarejos Moreno el enmascaramiento, tiene una gran carga simbólica. Su factura se aleja de la imagen pop de Lucas para componer una coreografía trágica, en la que las mujeres cegadas miran al espectador. En su obra gráfica *El novio desnudado por sus solteras* (2006) establece el mismo esquema compositivo que en sus series fotográficas *Plañideras* (2007), y *Nueve Moldes Hembras* (2007) en las que un grupo de mujeres, diferentes dobles de la propia artista y con el rostro oculto,

62 CABALEIRO, A.: “Sobre mi obra” [en línea], en antoncabaleiro.com, 2008.



SUSY GÓMEZ

ocupan un espacio abandonado a modo de aparición. La intención es que esas figuras fantasmágicas asuman el sentimiento de pérdida de la autora ante ese espacio industrial irrecuperable. De esta forma adquieren un doble significado, por un lado “son figuras femeninas alegóricas porque desaparecen en la realidad inhóspita del abandono industrial del presente y son simbólicas porque buscan en el sentimiento oculto la propia identidad.”⁶³

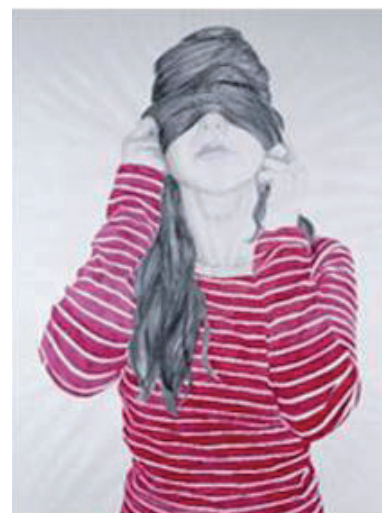
Mujeres jóvenes, como viudas para quienes la muerte ha llegado antes de tiempo, dirigen su no-mirada al espectador, o se comportan como autómatas. Figuras en duelo por lo que va a acontecer irremediabilmente, la artista reúne en la representación el pasado, su experiencia en ese entorno y un vínculo emocional en el que vuelca su ilusión de futuro, deteniendo el presente entonces, evitando los próximos acontecimientos. La obra deja clara la importancia de esa fábrica familiar en su experiencia vital: “Lo siniestro entraría en escena para perturbar la creación de ese mundo propio, correlato de un universo descifrable sólo en parte. En ese estado de las cosas, tales imágenes, en su deriva espectral o fantasmagórica, parecieran incitarnos a una percepción donde lo bello misterioso e inquietante pueda surgir como juego reminiscente.”⁶⁴ La artista recurre a la poiesis: “producción/invencción de una presencia (que también acogería de modo diferido la ausencia), y de una memoria reflexiva”.⁶⁵ En esa escenografía se manifiesta una doble condición “su condición atópica (fuera de lugar, ligados al pasado y al presente), y heterotópica: espacios donde fluctúan lo fantasmagórico, la ensoñación y lo utópico. Lo siniestro así se transmuta en un espacio fraternal.”⁶⁶

63 CORAZÓN ARDURA, José Luis: “De la Melancólica Apariencia del Fantasma. Una Aproximación a la Escena de Linarejos Moreno” [en línea], en *linarejos.com*, 2007.

64 GOLVANO, Fernando: “Efectos De Lugar, Epifanías y Melancolía” [en línea], en *linarejos.com*.

65 *Ibid.*

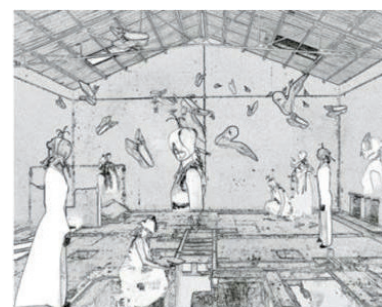
66 *Ibid.*



CRISTINA LUCAS.

ALICIA CALLE, *ANDROIDES DE CIUDAD*.

LINAREJOS MORENO





LINAREJOS MORENO.
DE AVES DE PASO RAPIÑA Y
CERTERAS, 2006. IMPRESIÓN
DE PIGMENTOS



PERIANES. S/T. 2010

CHELO MATESANZ



Corazón Ardura ha advertido como Moreno en *El novio...* registra irónicamente esa labilidad de lo simbólico, su apertura a lo inefable: “Ese paisaje precario nos lega, también su huella, su memoria, su verdad otra: clausura de lo conocido y convencional, apertura a otras formas de lo pensable y lo representable.” Esas mujeres, guardianas, vigilantes, que aparecen con un dolor contenido bajo un aspecto ceremonial y mortuario, son entonces figuras protectoras que ofrecen su mediación: “Si en los ritos los chamanes detentan el poder de proteger contra los malos espíritus, sirviendo como guardianes de un cementerio entre la vida y la muerte, en estos espacios industriales se adivina la transformación y la mediación del desastre.”⁶⁷ Estos personajes aparecen enmascarados con caperuzas de cetrería que formaran parte de una instalación (*Aves de mal agüero I*, 2006), y es que las figuras de Linarejos se desdoblan en diferentes roles y personajes. Para la artista los animales son el símbolo del inconsciente, de las fuerzas primarias y subterráneas, y la caza queda así asociada a la idea de artista.⁶⁸

José Luis Corazón acudía a la descripción que realizara Deleuze sobre el fantasma para explicar su función en la obra de esta artista: “Es un acontecimiento donde la situación del yo es la presencia del propio fantasma como si de un autómatas siniestro se tratara. Se trata de que la comparecencia del fantasma libere las singularidades impersonales que nos encierran. El fantasma es un fenómeno de paso y pasional donde se termina por descubrir que la alteridad corresponde a una multiplicación temporal y patética. Es una organización de lo exterior y lo interior, manteniéndose en un lugar paralelo y teatral donde la escena termina por convocar al asombro y al sentimiento. Una pesantez donde sólo queda esperar a que sea revocado el umbral entre el sueño y la realidad mediante una máquina poética particular, una máquina deseante e inconsciente gobernada por unas mujeres que posan como imagen de una tristeza cuya razón se ignora. A pesar de intuir el sentido castrante de estas mujeres melancólicas, el fantasma es un fenómeno de superficies, ventanas y cristales.”⁶⁹

Otro artista, Félix X. González recurre también a la figura de la aparición. Muestra sólo la melena de una mujer señalando la voluntad de esconder su rostro, de no mostrarse. Pero en el contexto de su trabajo sabemos que puede ser sólo una peluca, cómo el resto de maniquíes u objetos que representa en sus obras y que sustituyen al cuerpo femenino, apariciones en un espacio difuso casi irreal, una tienda de un tiempo pretérito. El artista proyecta la vivencia de un extrañamiento en lugares abandonados, como lo hace Linarejos Moreno. Las atmósferas oscuras y teatralizantes dan lugar a la confusión. La figura de la muñeca o el maniquí abandonado de la partía el famoso texto de Freud, le sirven a X. González para recrearse en su carácter siniestro.

La obra más reciente de Miguel Angel Tornero se aleja del cuidado planteamiento estético de anteriores series fotográficas para trabajar la fotografía como material moldeable, a modo de collage y recortes, el collage analógico se superpone al digital. El resultado de un soporte-obra magullado y quemado se corresponde con la imagen construida de un ser, de apariencia fantasmal, consecuencia de acumular restos de cera cómo los que desprende una vela encendida. Un ser sin rostro, como los que surgen tras el recorte del soporte fotográfico que deja ver distintas capas y

67 CORAZÓN ARDURA, J. L.: *Op. cit.*

68 VIDAL OLIVERAS, Jaume: “Linarejos Moreno, cazadora- chamán”, en *El Cultural (El Mundo)*, 26/10/2006, p. 37.

69 CORAZÓN ARDURA, J. L.: *Op. cit.*

la propia silueta de otro sujeto, distintos personajes que aparecen también ocultos bajo bolsas de basura. Las obras de Tornero son como fotogramas de películas que unidos congelan emociones. Dejan aflorar determinadas situaciones psicológicas, que detenidas, crecen con la extrañeza que produce lo fotográfico ante la ausencia de movimiento y de que no se produzca el desarrollo completo de la narración. El artista explicaba el carácter de esas situaciones: “Se trata de situaciones falsas pero creíbles, donde el espectador es invitado a colaborar directamente en su resolución, y donde las sensaciones contradictorias (confort e incomodidad, familiaridad y desorientación...) suelen ir y venir de la misma manera que sucedía con lo real y lo ficticio.”⁷⁰

Otros artistas van a utilizar sus personajes cegados, como prototipos de un ser universal. Cómo los hombres tipo ‘normalizados’ en las obras de Cabaleiro, Javier Roz va a representar a un individuo como contenedor de dudas filosóficas sobre la existencia, y Bernardí Roig o Moisés Mahiques para escenificar la desesperación de esa búsqueda de sentido. Estas figuras son igualmente una reflexión sobre la condición humana en la época contemporánea, pero aquí bajo el prisma del aislamiento, el deseo y la inmortalidad. Sus dibujos giran en torno a la prisión del cuerpo y de la imposibilidad de ver la realidad en su naturaleza auténtica. Javier Roz ha realizado una serie de dibujos con una figura que da palos de ciego, Una ilustración directa de preguntas filosóficas que preocupan al autor, fruto de la relación de la literatura con su obra, y su preocupación por la incomunicación y el absurdo, por la acción de mirar y no ver. Las imágenes se han explicado así como una referencia visual y conceptual a la soledad, a través de la negación de los sentidos.⁷¹ Las figuras se construyen en una secuencia de superposición de capas, la acumulación y repetición del dibujo en un ligero desplazamiento: cálculo, prueba y corrección, toda acción conlleva su posibilidad de error.

Los personajes de Roig aparecen también enceguecidos y afásicos, este autor también muestra un individuo tipo, figuras masculinas, corpulentas y solitarias, en actitudes gestuales de evidente desesperación ante su incapacidad de establecer relación con el otro. La ceguera como herida, de nuevo la humanidad afligida en un tiempo aquejado por la pérdida de la memoria histórica y la identidad: “reflejan un estado de infinita tensión entre un mundo que está siendo demolido y el doble efímero que detiene nuestro propio espíritu.” La crítica ha interpretado los trabajos recientes de Bernardí Roig como el reflejo de una “insolación contemporánea”⁷². La ‘ceguera’ y la ‘invisibilidad’ se establecen como metáforas de la pérdida de estabilidad, de un ser privado de garantías donde construir la certeza, como imposibilidad de captar el significado original de las cosas y de dar vida a un relato: “Imposibilidad de representar, ese algo sustraído a la mirada que configuraría nuestra mirada interior.” Incapacidad de percibir nuevas imágenes, entonces, “En la actualidad mirar es un acto heroico”, afirma Roig. Las imágenes superabundantes que caracterizan el presente engendraron algo más que una depotenciación de la mirada: con su exceso de luz corroyó toda certidumbre. El artista pretende explorar las dinámicas del voyerismo y las dimensiones inquietantes de lo imaginario artístico, revisando los mitos clásicos e interesándose por las fronteras de los dos paradigmas esenciales

70 ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: “La ficción de la realidad” [en línea], en *miguelangeltornero.net*. (2003).

71 BARBANCHO, Juan Ramón: “Javier Roz”, en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía...*, p. 330.

72 PANERA, Javier; RIBAL, Pilar: *Bernardí Roig. The Light Exercises Series. 2000-2005*. [en línea]. 30/03/2006.



X. GONZÁLEZ.



XISCO MENSÚA. FLASH ART SUMMER. 1997

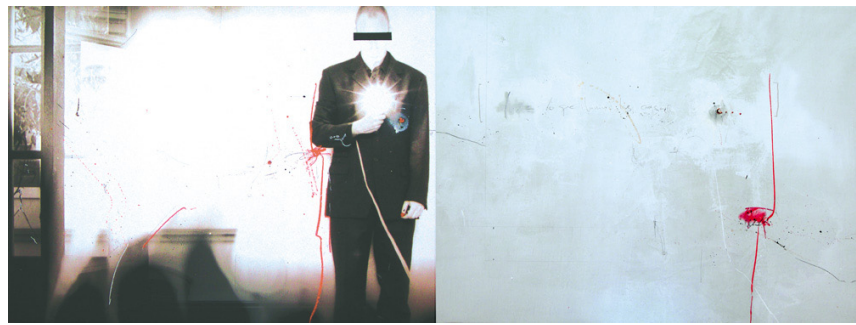
MIGUEL ÁNGEL TORNERO. PARA QUE VUELVA I, 2009.



BERNARDÍ ROIG. *EXERCICES*MOISES MAHIQUES
TRASCABEZA XXI

CORTIJO

JOAQUIN IVARS

ROZ. *3 LECCIONES DE TINIEBLAS (I)*.

del pensamiento: “el premoderno que se basa en la integridad del espíritu y el posmoderno que gira en torno a la función del simulacro y a la proliferación de las apariencias.”⁷³ El rechazo de lo real, o el deseo de lo continuo, fija la apariencia de estos “fantasmas dobles” que son todo imágenes creadas por un hombre, como se señalaba en su exposición en el DA2: “Los dobles de Bernardí Roig tienen una carga adicional de su propia locura. Como decía Clement Rosset ‘el borracho esta preparado para ver doble’ o ‘el hombre tiene dos ojos’ y, consecuentemente, dos imágenes de la realidad que normalmente se superponen una sobre la otra...”⁷⁴

Joaquín Ivars (Málaga, 1960), también afronta en su obra el problema del tiempo, de la identidad, del sufrimiento y la muerte. El autor se muestra crítico con el actual modelo de organización social de los países tecnológicamente muy desarrollados, denunciando la opresión psicológica y espiritual que produce en las conciencias de los individuos los mecanismos de poder del Estado. De 1992 es una serie compuesta de cuatro piezas, dominadas por una nebulosa de círculos concéntricos que aprisionan, como si fuese un torbellino, una fotografía: de un perro muerto, de un niño desamparado y de un personaje desnudo vuelto de espaldas con los brazos extendidos. Sobre cada una de las composiciones se superponen formas geométricas segmentadas, como si tales líneas amputasen las extremidades o dejaran ciego. Ivars describe al sujeto como víctima del orden diseñado por el discurso del poder. En otra serie de inquietantes dibujos realizados en 1995, cuerpos deformes, amputados, son objeto de una nueva mutilación simulada por la línea de segmentos. La crítica ha encontrado aquí una reflexión sobre el dolor y el sufrimiento, sobre el sufrimiento del sufrimiento (la amputación sobre la amputación).⁷⁵

Disfunciones Sociales

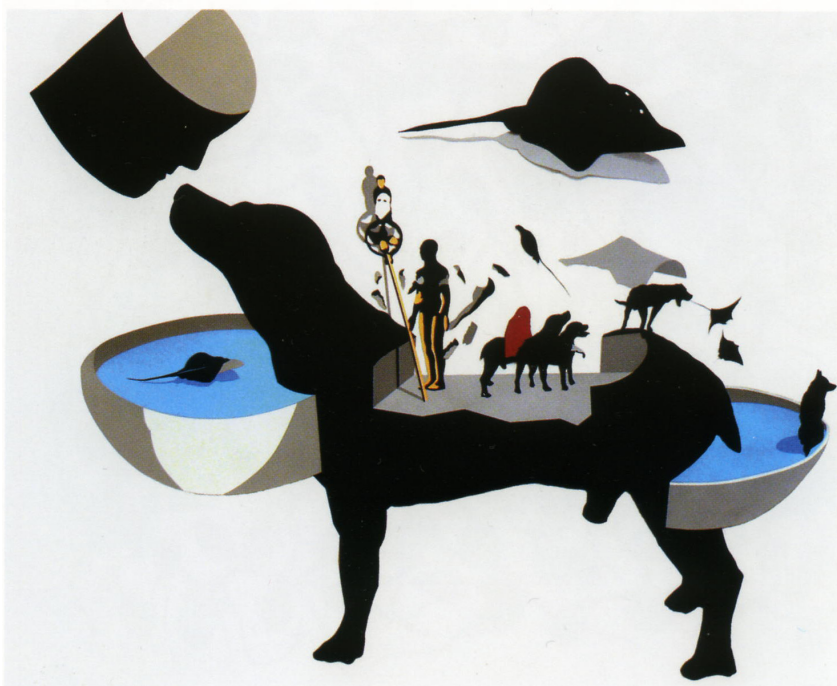
Animales de Compañía

Jóvenes artistas han recurrido también a esta iconografía para abordar el sufrimiento. Sobre el dolor adolescente ha centrado su trabajo Bermejo. Muchos de sus personajes aparecen con los ojos cerrados como en una especie de resignación, cómo único modo de afrontar las heridas, aquí incapaces de sostener la mirada sobre el discreto ataque del pájaro que padece el protagonista. Lo infantil, como el peluche de Ibars, o los ciervos disfrazados de renos de Suso Fandiño, dirige la

⁷³ PARLAVECCHIO, Ida: “Bernardí Roig”, en PAPARONI, Demetrio: *España arte español 1957-2007*. Skira, imp. Milán, 2008, p. 190.

⁷⁴ PANERA, J.; RIBAL, P.: *Bernardí Roig...*

⁷⁵ CASTAÑOS ALÉS, Enrique: *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo veinte*. Ed. Fundación Picasso-Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1997.

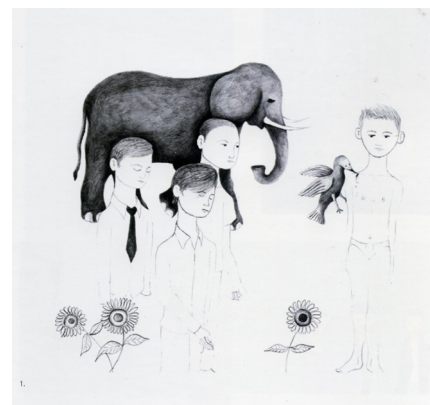


PULIDO



CIDRÁS

CHEMA LÓPEZ



BERMEJO



SUSO FANDIÑO



SUSY GÓMEZ

ZURITA.
MISERABLES Y MISERIAS, 2008.



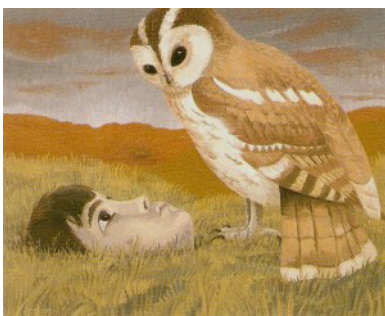
FIGURACIONES
241



VIGIL. ANDRÓMEDA



SAVATER, SAINT JOAN, 1997.



JUAN CARLOS SAVATER

PACO AGUILAR



VIGIL. LAS ALIANZAS

mirada hacia la inocencia o su pérdida. Aves y otros animales van a ser elementos que ayuden a cargar las imágenes de personales simbologías, aquí oscuras y dramáticas.

De la misma forma que la cetrería adquiriría forma simbólica en Linarejos Moreno, lo hacen los perros en la obra de Pulido o en la de Chema López, y los lobos que acompañan a los jóvenes de las obras de Cidrás, o se intuyen en la línea de horizonte de los paisajes de Zurita. En las asfiantes masas de Pulido el perro más que entidad amenazante aparece como víctima de un orden social, como abandonado por unos individuos sin escrúpulos, que son también protagonistas sin rostro en la obra de López. En Cidrás, amos y lobos se muestran amenazantes y seguros, dominan la situación desnudos y desafiantes. Pero el entorno del lobo es la naturaleza salvaje, la atmósfera densa y oscura de las obras de Cidrás no es la de la celebración sino quizá la de la inevitable lucha por el territorio. En los hombres desnudos y las mujeres desnudas de Rivero lo erótico se ve magnificado también por la presencia de animales. Eros y animal, el deseo se amplía con el riesgo pero también se torna dramático, amenazante. La presencia de ratones, u otros seres domésticos, en las imágenes de Rivero aumentan su carácter extraño y onírico. Lo erótico se muestra a través de la inquietud y el desasosiego. A pesar de todo la aproximación que lleva a cabo Rivero desde la homosexualidad a la figura femenina, está cargada de sensualidad y belleza, y es muy distante de las tradicionales visiones del género, en Galindo una asociación similar da un resultado claramente grotesco. Barceló introduce al animal, sus clásicos burros, como testigo en sus series eróticas, también Salaverría, aquí son jabalíes, monos, o tigres. Estos últimos son habituales en unas obras de estética distante, las más naífs de Ramiro Fernández Saus, y generando composiciones de gran extrañeza, el jabalí va a figurar también en los insólitos retratos de Luis Vigil.

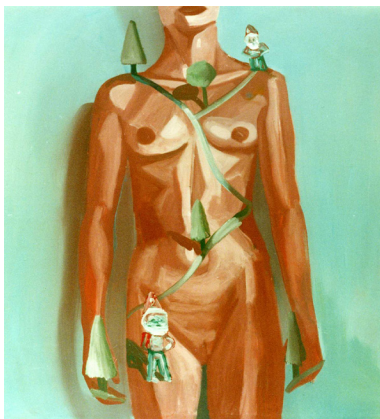
De este modo artistas con estéticas tan diferenciadas y diametralmente opuestos



RIVERO



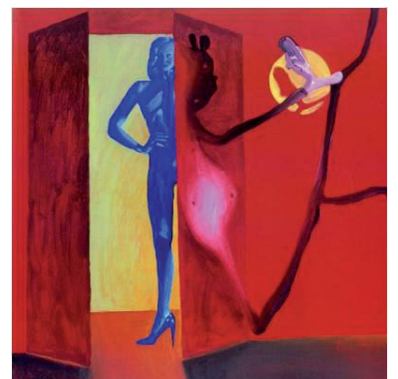
GALINDO.



CARLOS RIVERO



CARLOS RIVERO. CHICA



CARLOS RIVERO. CHICA.

MARISA MANZILLA



JESÚS ALONSO



FIGURACIONES
243



BARCELÓ. SERIE PORNOGRÁFICA. AGUATINTA, 2000



LUIS SALABERRÍA. EL ALMA



MARÍA CAÑAS. ANIMALARIO. COLLAGE

PABLO ALONSO. PERLENOVDIE-SAU, 2006. ACRÍLICO-SILICONA/TELA IMPRESA



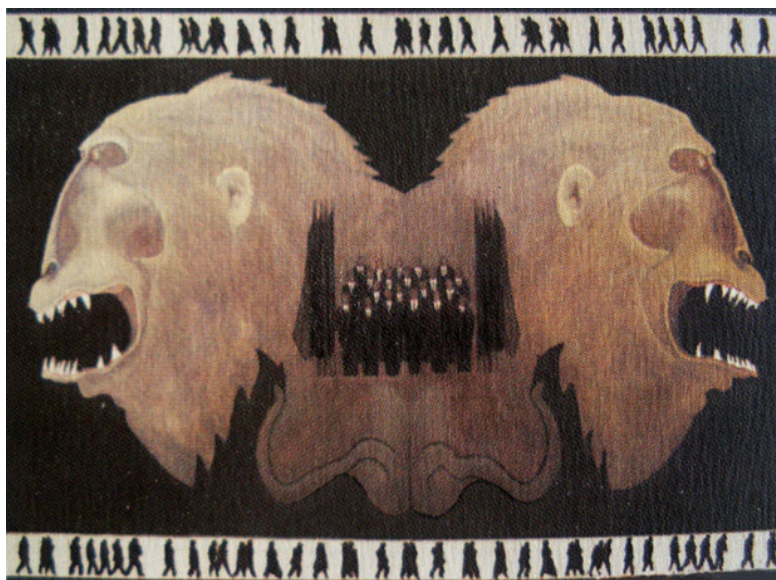
HATSUKO HONMA, S/T, COLLAGE DE PAPELES FOTOCOPIADOS, 2010

encuentran en el uso de figuras de animales una metáfora de lo humano, una forma de establecer vínculos con lo social. Si María Cañas o Pablo Alonso recurren al grotesco cerdo para realizar una crítica de la sociedad, la presencia de animales salvajes en otras obras tienen significados más complejos. En la pieza de Marisa Manzilla, el águila como testigo parece obedecer a una idea violenta, el ave presencia el desplome vital de la protagonista. Un desmesurado búho acompaña también a la mujer de la obra de Vigil. Nocturnidad y densas atmósferas caracterizan también las obras de Zurita con series centradas en las alas de ave, aquí la figuración se hace si cabe más críptica, describe escenas amenazantes con sugestivos títulos como *Ahogo*. En otras de sus series pueden identificarse claramente las siluetas de los lobos salvajes, en la mayoría de sus obras aparecen seres vivos, orgánicos, cercanos al monstruo. Extraños pulpos, y reptiles dotan a las obras de Paco Aguilar y Vigil de carácter onírico y surreal, como las rayas de las obras Pulido parecen avisarnos de que algo va mal, no sólo en la ficción. La mariposa de Hatsuko Homma sitúa al espectador frente a una difícil pesadilla.

Entorno Amenazante

El entorno familiar como forma de opresión y extrañamiento no es el único escenario dónde lo siniestro toma forma. Lo oculto, lo que no debe desvelarse, aparece en la representación de los lazos que el individuo es capaz de generar en su entorno social. La masa cosificada de Pulido, la naturaleza en metamorfosis de Zurita funcionan a través de la sospecha, como en las películas de terror en la que no sabemos si convivimos con personas, o con productos de vainas extraterrestres o zombis. Lo que hasta ahora debía ser un paisaje conocido se torna hostil, y sólo se percibe bajo la idea del peligro o de muerte. De igual forma las escenas de Vigil acogen el drama, pero aquí el autor parece asumir el absurdo y el dolor que implica la existencia, todo ocurre como en la peor pesadilla en la que se mezcla realidad y ficción. Del sueño más intenso parecen provenir también las imágenes de Honma, negras, densas, impactantes, que parecen conducir al fondo de una cueva impenetrable, a la caverna.

La opresión del entorno, la acumulación de deberes y obligaciones, el miedo, la incapacidad de gestión, parecen sustentar las obras de composición abigarrada de Curro González, Pablo Milicua o Manuel Fdez Saro, con la atmósfera asfixiante de quien sufre una fobia social, o presiente que si abre la puerta es ese mundo el que le espera. estado cuasi febril que altera la percepción o provoca un cierto y

BELÉN FRANCO, *LES SEMEURS DE HAINE IV*

leve malestar o extrañamiento, origen de un tipo de visiones... Lo terrible aparecía también en la obra temprana de José Luis Serzo como conciencia de un arte sumido en el mundo del espectáculo banal y superficial, que impide al individuo sentir y conocer.

Este tipo de obras describen una zona que no respetara los límites físicos del mundo que conocemos y habitamos, es como si hicieran una incursión en las afueras, al otro lado, dónde se teme encontrar la amenaza y el peligro. Esta proyección del desastre permite al artista ir depositando toda su ficción imaginaria, es la escenificación del fin de la protección, donde la extinción parece inevitable.

Javier Pulido construye las imágenes como un collage de superficies recortadas, como las sombras chinescas que carecen de un fondo, las figuras son siluetas planas que podrían proyectar al ser iluminadas, una sombra igual de sugerente. Las primeras obras estaban realizadas con cartulinas recortadas, pero el deterioro que sufrían al decolorarse simplemente con la luz del sol, le llevó a pintarlas con gouache antes de recortarlas, como lo hiciera Matisse. La ausencia de fondo, de espacio contenedor que de cobijo a sus personajes, parece reforzarse al presentarse las obras entre metacrilatos, evitando confesar un espacio posible.

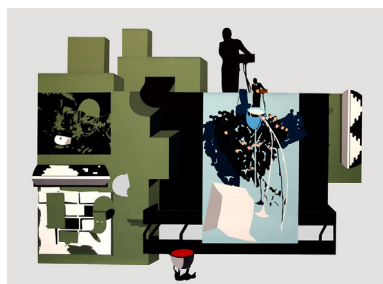
Félix Fuentes relacionaba las primeras series del artista con asuntos compartidos con Mitsuo Miura: el esquema longitudinal de los rollos (makimono) narrativos del antiguo Japón, el gusto oriental por los jardines minimalistas; los grandes espacios vacíos, una cierta frialdad de la forma, la estructura geométrica del conjunto y un toque de sensualidad.⁷⁶ Pero entonces aparecen las acumulaciones, figuras de apariencia humana, animales, calaveras, corazones, arterias, cigarrillos, cajas de cartón, piscinas... que introducen lecturas intensamente dramáticas y posibles simbologías. El propio artista confesaba buscar “un paisaje de formas, de fragmentos, una gramática en constante movimiento de desintegración y recomposición”⁷⁷ Ante la ausencia de cualquier jerarquía narrativa y la abolición del principio de escala,

76 FUENTES, Félix: “En el corazón de las tinieblas”, en *Javier Pulido, Alasooru*. Galería Barbarín, Madrid, 2008.

77 PULIDO, Javier: “El eco de un cuadro”, en *Javier Pulido. Retablos* (cat. exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2003, p. 9.

JAVIER PULIDO
SEIS BENDICIONES POR MINUTO, 2006,
COLLAGE, GOUACHE RECORTADO

PULIDO



JAVIER PULIDO
TRÁFICO DE AMANECERES,
2009, GOUACHE RECORTADO
MONTADO EN CAJA DE META-
CRILATO.



PULIDO

todas las escenas ocurren a la vez y en el mismo lugar, por lo que Fuentes acudía a la definición de paraíso de Michel Onfray como *geografía histórica y antimundo deseable*.⁷⁸

También encontraba en las posibles selvas y jardines la atmósfera de las novelas de Conrad, que proyectan una sonoridad exótica, y predisponen con fatalismo ambiental a que en cualquier momento la razón sea abandonada. La tensión es máxima, pues toda esa amalgama parece acumular un conflicto irresoluble. La pintura podría haber dado fluidez, expansión, una posible salida en el trazo que liberara esa energía retenida, pero los contornos son rígidos, los colores estáticos, no hay condición dinámica posible, a pesar del caos, la expansión es contenida. “De un modo deliberado, el artista prescinde del sentido expresionista de la composición caótica, en aras de una mayor reflexión y control.”⁷⁹ González Rodríguez relacionaba la forma de componer las escenas con la intarsia renacentista: “Sus líneas de perspectivas, su claro encuadre y los objetos en trompe l’oeil le conectan mucho más con los sistemas de representación utilizados por los maestros renacentistas de la intarsia (taracea o marquetería).”⁸⁰ Una técnica que se basaba en principios rigurosos que excluían la improvisación: todas las piezas debían encajar perfectamente, ajustándose unas en otras. El autor señalaba también cómo el arte de la intarsia aparece fundamentalmente unido a la tipología pictórica de la Naturaleza Muerta y como gran parte de los retablos de Javier Pulido tienen el aspecto de pequeños bodegones o vanitas.

Estas imágenes insisten de nuevo en lo atractivo que hay de inevitable en lo terrorífico, para Alonso la duda está en si esas calaveras, nos sonríen en realidad, si lo que nos da miedo es pura inocencia carnavalesca. En estas obras todo deviene máscara, y comprendemos la amenaza: “El mundo de los seres y los enseres parece girado hacia su espectro siniestro -o resumido en él-: el lado oscuro de las fuerzas que lo atraviesan ha dejado de resultarnos perverso, y ya nada oculta... es la muerte en los ojos, que diría Vernant, una diferencia radical e insalvable sobre lo otro que Javier Pulido intuye angustiosamente con esas cuencas vacías por doquier.

78 FUENTES, F.: “En el corazón ...

79 GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Antonio Manuel: “El retablo de la memoria”, en *Javier Pulido. Retablos* (cat. exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2003, pp. 6-7.

80 *Ibid.*, p.4.

PULIDO



Energías tenebrosas capaces de reducirnos a todos a la inmovilidad, la afasia; la consunción misma.”⁸¹ Esas energías corresponden a una idea del mal y la violencia muy real, son fuerzas que nos afectan en la vida diaria “(mecánicas, del trabajo o la legalidad, la supervivencia, una animalidad íntima) aniquilan sin apenas esfuerzo cuanto se les cruza. Pero al mismo tiempo nos nutren y harán crecer. Terrible, sí.”⁸² Esas misteriosas figuras “huyen de su biología, aspiran a organizar comunidades, lazos emocionales y afectivos, por terribles que estos sean todavía...”⁸³

En las series más recientes la figura de la calavera hasta ahora irrenunciable desaparece, “porque sólo a partir del momento en que la muerte se retira discretamente del primer plano, el escenario de la comedia humana puede poblarse de multitud de nuevos sentidos y relaciones más sutiles, donde el proceso civilizador conquista parcelas inéditas que no parecen inmediatamente ligadas a la brutalidad más primitiva o la férrea voluntad de lo arcano.” Aparecen otros elementos, la tecnología, la imagen es más compleja en sus significados, continúa el mismo caos para señalar que el poder se esconde tras el traje de chaqueta: “los escenarios colectivos se dilatan (...) movimiento de transición que va de las cuencas vacías en los cráneos repelados, omnipresentes ayer, a la bulliciosa maquinación de una colmena febril que no duerme; del presentimiento a su constatación; del centro al afuera.”⁸⁴

En las obras de Jesús Zurita la naturaleza se muestra como un ser vivo que toma la iniciativa, en una escenografía inquietante de significados ocultos. Un ser en transformación y continuo cambio: “la alquimia siempre ha estado presente en mi obra, como idea de proceso, estando especialmente interesado por las primeras fases del plomo/Saturno (la noche saturnal) y ese primer caos posicionado frente al orden al que está abocado”⁸⁵ El denso negro ocupa amplias zonas de las imágenes, materia viscosa deslizante, cómo si una sombra, o la misma noche se expandiera amenazadora, en su interior intentan organizarse y articularse detalles narrativos o descriptivos. El árbol, el surco, el pliegue de la tela, la piedra “roca al parecer sometida a la misma disciplina que las rocas de Patinir, miedo famélico deslizante, camino surcos madera o tronco de lodo, de piedra o cartílago gris, romo y suave, frío y famélico...”

La crítica ha señalado como la extrañeza de sus imágenes se debe a lo analítico de su lenguaje, así como a la noción de duda que emanan, y a la abundancia de conceptos opuestos. Para Alonso Molina, es en ese clima atosigante, en esa atmósfera densa de ambientes rizomáticos, dónde lo bello y lo grotesco conducen al espectador hacia el interior de una dramaturgia silenciosa que se expande por el muro. Porque seduce lo que no sabemos, lo hermético y enigmático. En obras como *Primer Ahogo*, Zurita se comporta como un excelente hacedor de enigmas o emblemas”⁸⁶ Títulos como *Destemplanzas* inclinan la intención de la obra hacia el desasosiego más que a lo fantástico: “me pareció oportuno un título como este, por su resonancia en todas las obras de la exposición. (...) el extrañamiento como resultado de la alteración de un sistema anteriormente armónico, es la dirección que me gustaría que aunase los cuadros. La inquietud, la posibilidad dramática,

81 ALONSO MOLINA, Óscar: “De enjambre a Ciegas”, en *Javier Pulido. Tráfico de amaneceres*. Galería del Sol St. ed., Santander, 2009, s/p.

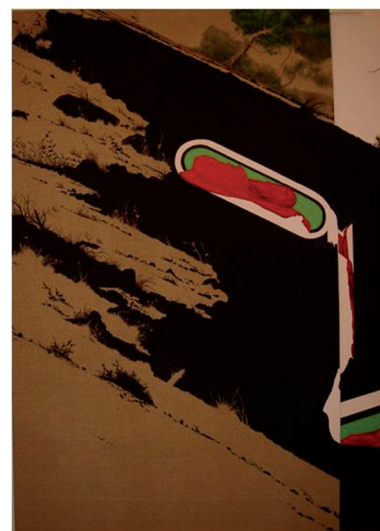
82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

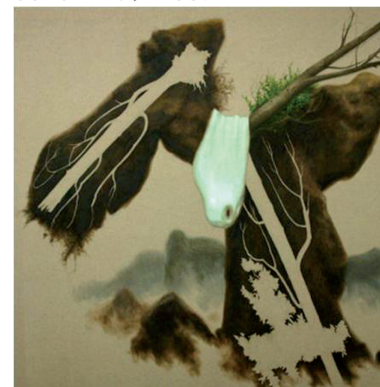
85 Cit. en CABALLERO, Manuel: “Non Colossus sed historia”, en *Jesús Zurita. Destemplanzas* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura Diputación de Cádiz, 2008, s.p.

86 ALONSO MOLINA, Ó.: “Lucas, cámara...”



ZURITA

ZURITA
SUICIDIO, 2007





ZURITA

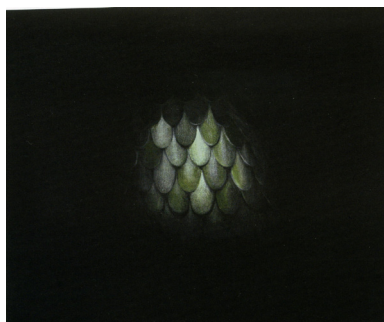


ZURITA

la temperatura, los vestigios víricos quedan apuntados en este título y espero que ‘especien’ las obras”⁸⁷

Omar Pascual Castillo se refería a los límites de sus composiciones: “... en ese cubil planimétrico donde se desarrolla la espacialidad de una Pintura, el lenguaje siempre está. También cuando ella se sale de sus bordes claustrofóbicos, si se ‘expande’, lo que se expande es su territorialidad lingüística, es el Poder de su Lengua. Para Castillo Zurita crea una especie de ‘estado viral de la narrativa’ “que rose, que asfixia, se sobresalta, tiene fiebre decaimiento, cansancio, delirios... incapacitándola como sistema, o quizás en este punto debería decir, como verdad”.⁸⁸ La pintura “como estado de pulcritud mental, como certeza, una certeza que ahora se muestra derrotada, infestada —al menos mientras dure su estado viral— de su propia debilidad, de su propia fragilidad disfrazada de duro cristal”⁸⁹ Castillo entiende la estética de Zurita como una estrategia de defensa en este tiempo histórico surcado por la violencia, su pintura buscaría desbloquear ‘la certeza de la narratividad’: “la ‘mera representación pictórica’, la copia aparentemente fiel de lo real, (ese ‘afuera’ que tanto nos machaca con información vomitada hacia nuestros ojos, hacia nuestra mirada saturada de falsa belleza prefabricada) para enmudecerla, hacerla tartamudear, desacelerando su relato con vaciamientos intencionados, deconstruyéndola con embellecedores vericuetos formalistas, que seducen por su virtuosismo mientras nos araña la retina con un cincel de oro; es así un mecanismo defensivo”⁹⁰ Para este autor la obra de Zurita se muestra como

ZURITA, PRIMER AHOGO



87 CABALLERO, Manuel: “Non Colossus sed ...

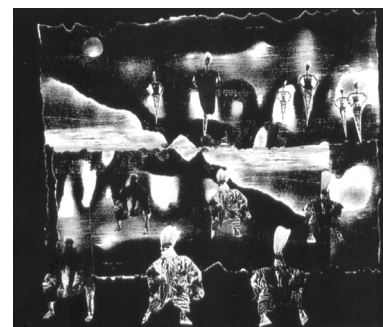
88 CASTILLO, Omar-Pascual: “Prolegómenos de una pintura viral”, en *Jesus Zurita...*

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*



HATSUKO HONMA SASSE



HATSUKO HONMA HASSE



HATSUKO HONMA HASSE

metáfora subterránea de lo que sucede entre los entresijos de un micro-cosmos que habría evolucionado del “interior visceral de un sujeto omitido” a una especie de retrato de un predicado proverbial, un predicado impregnado de subjetividad”⁹¹

Desde una naturaleza desapaciguadora parecen surgir también las obras de Hatsuko Honma. Como en Zurita la obra no se aferra a un rígido soporte, si Zurita expande su pintura por posibles muros, Honma Sasse configura sus collages a través del fragmento y sucesivas capas que pueden permanecer separadas. Distintas tramas acaban dando forma a hipnóticas imágenes dominadas una oscuridad propia de cuevas o cavernas, desde dónde surgen presencias enigmáticas, quizá amenazantes e imposibles de definir con precisión. Extrañas figuras a medio camino entre espantapájaro y fantasma, pero con la rotundidad de las figuras simbólicas arcaicas. La artista explicaba como surgen sus propuestas “Considero mi obra como la presencia oculta y mágica de una fascinante realidad. Surge serenamente del subconsciente sin esfuerzo ni propósito adicional. El fundamento de mi obra artística parte de bucear en el llamado ‘reino oscuro de la sombra’ de la mente.” A pesar del desasosiego que pueden generar estas imágenes, la artista confía en el carácter positivo de las mismas, ya que parecen desvelar un mundo conocido para la artista que le proporciona seguridad, al aceptar la duda de la sombra: “Sombra considerada vulgarmente en occidente como ‘negativa’ pero que, por el contrario, es muy valorada en el pensamiento oriental como parte complementaria de ese sentido ‘positivo’.”⁹²

91 *Ibid.*

92 HONMA HASE, Hatsuko: *Residencia de Señoritas* (desplegable). Galería María Llanos, Cáceres, 2010.



JOSÉ KUIS SERZO. *POST-SHOW, CORPUS ABSOLUTUS*, 2002

También en la obra primera de Serzo, lo orgánico adquiriría densidad amenazante. En *Post-Show*⁹³ el horror era el tema elegido por este artista para abordar una crítica a la mediática sociedad del espectáculo: “Serzo entremezcla -pastichea, si así lo queremos- iconos representativos de nuestro mundo-show y los deposita, a través de un cuidado proceso de descontextualización, en siniestros escenarios oscurecidos por la tormenta y el sueño.”⁹⁴ Los recursos utilizados de forma abusiva y gratuita en las grandes producciones cinematográficas para ganar espectacularidad, como la animación infográfica, le sirven a Serzo para insistir en “la pasividad intrínseca que existe a ambos lados de la pantalla o el escenario. En este vídeo, el argumento se iguala a cero, al igual que ocurre con los espectáculos que la sociedad nos brinda. Sin embargo, el discurso activo yace bajo las imágenes.”⁹⁵

Los collages de Pablo Milicua están dominados por la máxima saturación, la acumulación de fragmentos desmedida parece buscar un orden determinado pero no por ello dotado de sentido: “Por eso hay que hablar de sustrato onírico, como guía continua de su procesos, que parecen abandonarse a la libre asociación de elementos distantes en su origen. Junto a ello lo monstruoso (aquello que no ha completado su teleología formal, según la estética romántica) y lo lujoso conviven sin aparente incompatibilidad en su seno.”⁹⁶



FERNÁNDEZ SARO

Curro González también realiza una obsesiva recopilación de recuerdos e imágenes, en la búsqueda de un orden coherente en medio del caos y el desequilibrio, composiciones que en sus últimas series se basan en una óptica forzada y deformada. Saturación de nuevo, aquí alcanzada también por acumulación y por la densidad de las imágenes utilizadas, “reflejo de nuestra sociedad fragmentaria y de la condición de ficción/ilusión controlada que encierra el medio.” González planea una realidad paralela en la que intenta afrontar clásicos dilemas vitales, como la conflictividad entre el ser y el estar, hasta preguntarse por la verosimilitud de las percepciones sensitivas: “La apertura de vías de acceso y comprensión hacia el mundo inmediato, y con ello también de análisis de los mecanismos de aprehensión de éste, paradójicamente, ha descubierto caminos de ascenso/descenso hasta nuestro yo subterráneo y primordial, aquél que se rige por ademanes simbólicos y narraciones metafóricas.”⁹⁷ A lo largo de su extensa trayectoria González ha descrito atmósferas próximas a la melancolía metafísica, o bien composiciones cercanas a lo grotesco y el kitch, transiciones desde cierta tristeza cargada de escepticismo a una poética cercana a la estética neo-pop.

Manuel Fernández Saro se suma a esa estética del exceso para construir posibles cuartos de juegos donde todo se vuelve grotesco y desalmado. Como en las imágenes de González los personajes desfilan por la escena procedentes de un circo siniestro y desmedido.

La densidad y una fisura hacia lo surreal caracterizan también las imágenes de Luis Vigil, una pesada atmósfera y duras e insólitas composiciones en las que la constatación de la crudeza del tiempo que nos ha tocado vivir convive con cierta sensación de melancolía o de añoranza de un paraíso perdido y violento como

CURRO GONZÁLEZ



93 *Post-Show*, Galería Blanca Soto y Ayuntamiento de Adra, 2002.

94 LÓPEZ AROCA, Alberto: “El horror del espectáculo”, en *Jose Luis Serzo. Post Show* (cat. exp.). Galería Sicart ed., 2003.

95 *Ibid.*

96 ALONSO MOLINA, Óscar: “Pablo Milicua”, en *Arte y Parte*, nº p. 134.

97 TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Curro González”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, D.L. Madrid, 2008, p. 188.



MILICUA. APOCALIPTICO, 2007. COLLAGE

MILICUA.
LA TORRE DEL ELEFANTE

en la serie Mare Crudele. La aparente normalidad de sus escenas bajo una factura reconocible, se pierde en cuanto se atiende a los elementos que forman parte de ellas. Vigil recurre a la figuración “para mostrarnos un mundo de seres marginales, grotesco y agresivo, de humor negro tremebundo a la vez que distanciado, irónico”⁹⁸ El trabajo de este pintor se distingue por ser una obra de gran densidad por la carga de los empastes y la pintura amalgamada, pero también por la contundencia de su valiente iconografía. Figuración que proviene de la suma de referencias al mundo popular, y aspectos próximos de su entorno como de su biografía, unos claros y reconocibles, otros oscuros, extraños elementos oníricos e irreales que generan gran contraste e inquietud, que pervierten la primera lectura según premisas tradicionales del género: paisaje, retrato, etc. La factura provoca el carácter anacrónico de estas imágenes que favorece su irrealidad e incomodidad. Respiran cierta carga mística, como las oscuras pinturas religiosas, pero al mismo tiempo la reminiscencia de un paganismo antiguo aflora.⁹⁹ Lo trascendental se ve frenado con aspectos cínicos o irónicos. Las referencias a la pintura española (Goya, Solana), se mezclan con alusiones a la pintura europea desde los escenarios de Chirico a los expresionismos de las vanguardias. De modo que su obra se ve caracterizada por una “Intertextualidad infinita que nunca alcanza la línea de horizonte hermenéutica de una interpretación definitiva, fija, estable. El sentido último de estas pinturas, pues, permanece en suspenso.”¹⁰⁰

Artistas de generaciones más jóvenes como los hermanos MP & MP Rosado, van a recurrir a espacios que se transforman, de carácter orgánico, con capacidad para influir sobre las vidas de sus habitantes. Como en una catástrofe natural, en estas habitaciones podría tener lugar una inundación o una tormenta, con el inconveniente de ser el único refugio.

VIGIL.
DOMINGO EN LA GRANJA, 1997

MP & MP ROSADO

FIGURACIONES
251

98 “Luis Vigil”, en *Arte y parte* n° 83, nov. 2009, p. 114.

99 BARÓN, J.: *Figuraciones del ...* p. 27.

100 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos...” p. 144.



LUIS VIGIL. IL CUOCO



SANTIAGO YDÁÑEZ

Del Amor y la Muerte Incluso

Si estos artistas describían las condiciones de opresión en el que el individuo contemporáneo se ve obligado a desenvolverse, artistas como Santiago Ydanez, Darío Villalba o J. M. Pereñíguez en algunas de sus series, coinciden en una conciencia dramática de la existencia pero atienden a lo efímero del individuo, se aproximan a lo real bajo el prisma de la destrucción y la muerte inevitables, al mismo tiempo que señalan la desnudez de la visibilidad, el vacío tras lo representado.

La relación mutua de la pintura con la fotografía se ha señalado más arriba. En estas obras la pintura actúa como un velo, opaca lo real de la fotografía, sería una herramienta para poder asir la realidad en términos de Rosset¹⁰¹ Pero no sólo la fotografía como fuente une el trabajo de Ydanez y Villalba; en ambos prevalece un sentimiento místico de la existencia. En Ydanez el sentimiento cristiano se amplía en el interés por la iconografía en la representación de vírgenes. Icono que aparece también en los dibujos de Castellano bajo la idea de culpa, como Jesucristo, icono que va a formar parte también de las series de Rivero.

Ydanez comparte la factura con la que Marty o Vigil se aproximan a la figura humana: expresiva, violenta, gestual, poco común entre los pintores de su generación, que han optado por un enfriamiento de la imagen. Con Marty tiene en común además el punto de partida fotográfico, y su interés por la instantánea, como registro y documento. A Ydanez le interesa además su valor como vanitas. Lo que sucede en la imagen como consecuencia de esta interacción entre foto y pintura es un tema de gran interés para el arte en estas dos últimas décadas. Sus obras, evidencian un proceso de desenmascaramiento: la pintura que oculta la foto, la espuma que oculta la cara, si se quita el velo sólo queda la cruda realidad, la muerte misma. Todos los retratos vistos en conjunto adquieren valor narrativo, lo que viene a decir Ydanez es que bajo el sujeto impuro no hay nada.¹⁰²

Ydanez se aproxima a la idea de lo siniestro desde una posición tradicional, a través de los géneros. Primero el retrato de forma exclusiva durante muchos años, histriónico, dominado por una gran intensidad mímica, dónde prevalece la

VIGIL, AGUILA PODEROSA Y PLUMA VELOZ, 1994



violencia del gesto, ante un color que se desliza del blanco al negro. Estos grandes formatos venían insistiendo en la mirada psicológica que perturba, la inquietud interior, y la máscara que contiene nuestras verdaderas pulsiones.

En los últimos años, desde el 2006, tras el varapalo de la crítica que encontró que había agotado su propuesta,¹⁰³ el pintor amplía su repertorio introduciendo el paisaje, nevado, aislado; perros y otros animales de expresión similar a la humana, que se convierten en verdaderas naturalezas muertas con sus grandes iconos: calaveras y corderos que por el encuadre fotográfico recuerdan inmediatamente a su presencia y significado en las imágenes antiguas, y que por tanto enlazan con los vanitas barrocos españoles. Aparecen también esqueletos vestidos, personajes truculentos, cargados de misticismo, que a pesar de su apariencia de estar disecados, emanan una convulsiva espiritualidad ¿Están vivos entonces sus animales? Lo siniestro se produce aquí en la temática recurrente de la muerte, y en esa factura viva de la pintura depositada, como si señalara como hacía Goya en sus bodegones, el momento justo en el que el animal dejaba la vida.

Los grandes formatos que utiliza Ydañez, (también Ugalde y Galindo) se justifican en la sensación de ser inabarcables, con las nociones de exceso y fuera de lugar que acompañan a la idea de híbrido, y que se relacionan con la idea de desmesura, que al sobrepasar los límites se convierte en monstruoso. Una alteración de la medida de lo real, que en su expresión desdibujada y confusa representa un fluir constante, relacionándose con la naturaleza barroca analizada por Calabrese. Hernández Navarro y Cruz Sánchez han advertido como estos cuadros -al estar pintados y en formato desmesurado para las dimensiones reales del tema- enfatizan la componente doble contradictoria de toda instantánea: la que detiene el tiempo, en el intervalo mínimo de una mueca y la que lo hace durar en el plano estable de la representación. Como consecuencia de la hibridación se sufre la pérdida de la realidad como referente. La inserción de fotografías expulsa la idea de realidad, actuando como un medio de oclusión, de opacamiento, en el que el medio se cierra sobre sí mismo, deja de ser un referente para transformarse en objeto de sí mismo. Para los autores la búsqueda de exceso de descripción es consecuencia de ese uso de la fotografía. No se sustituye la realidad sino que se construye una nueva. Resultado de su vivencia, del exceso.¹⁰⁴

Castro se ha referido a Ydañez como a uno de los pintores que continúan siendo 'fieles al rostro'. Aquí representando un rostro travieso, basado en el mecanismo de lo cómico que es doble, como consumación del nihilismo, en estado fúnebre, imagen de la mueca y del pensamiento fósil: felicidad-burla, que provoca una reacción... Máscaras animales, taxidermia, carnaval, rostredad, grotesco, dualidad, tartamudeo, muerto de risa."¹⁰⁵

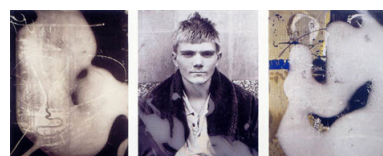
103 Vozmediano advertía un abandono de lo dramático y teatral por lo afectado y lo bastante trillado, y acusaba al artista de pintar el mismo cuadro durante cuatro años "La repetición puede tener al menos dos motivaciones, la obsesión y la carencia de ideas. Respeto mucho a los artistas obsesivos. Muestran un asomo de locura que, a pesar del razonable pero lamentable descrédito de las nociones románticas sobre el arte, mantiene esa cualidad inquietante, hasta peligrosa, que tienen cierto tipo de obras importantes. Pero hay obsesiones sospechosas y aunque, según está el panorama, se pueda llegar a entender que una fórmula exitosa se reitere para sacarle todo el partido posible, tal actitud no se debe aplaudir." En VOZMEDIANO, Elena: "Reiterativo Santiago Ydañez" [en línea], en *elcultural.es*, 30/10/2003.

104 HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á.; CRUZ SÁNCHEZ, P.: *Op. cit.*, p. 119.

105 CASTRO FLOREZ, F.: "El rostro Travieso. Citas robadas para comenzar a pensar la pintura de Santiago Ydañez", en *Sofía Jack /Joxerra Melguizo/ Santiago Ydañez*. Instituto de la Juventud, Madrid, 1999, p. 44.

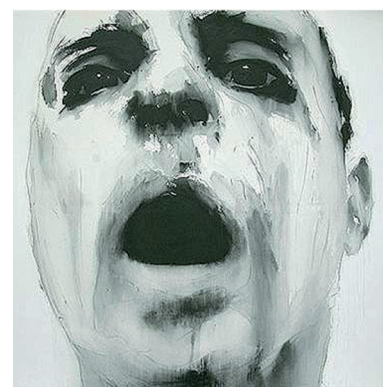


VILLALBA. AUTORRETRATO 92-95.
BARNIZ AGUA/EMULSIÓN FOTOGRÁFICA.



VILLALBA

SANTIAGO YDÁÑEZ



En la serie *Figuras Negras* las caras, casi negras, flotan sobre fondo negro. Para el autor estas podrían ser imágenes casi religiosas, como iconos bizantinos y pretende que sean envolventes. Ydañez ha manifestado que la mirada es una constante en su obra¹⁰⁶. A través de la personificación de miradas de animales a través de la máscara y de los animales disecados; o una visión contraria: una forma de locura, de animalidad desde el rostro humano, “pero siempre sin entrar en la locura patológica, sino aquella que está al límite de la enfermedad, sin poder catalogarla como tal; digamos una locura de andar por casa”. Fascinado también por la mirada inquietante del niño. En la serie “niños de porcelana” busca su aspecto desasosegante, pero con una dulce melancolía que pueda llegar a herir. La mirada de los niños y los animales compartirían así un componente sarcástico. Los niños son vistos desde una perspectiva natural, de crianza, como animales salvajes, de una mirada que comienza a observar la complejidad de lo visual, el rostro sin pensamiento, sin actitud.¹⁰⁷ El rostro infantil parece suspendido aproximándonos a una visión metafísica en la que ‘lo siniestro’ se introduce como un componente sutil: se trata no tanto de rostros como de máscaras, sustituciones para detener el tiempo en el territorio inconsciente de la infancia, donde el mundo aún no existe, o en el de la muerte donde ya ha dejado de existir.

La mirada ha sido también un tema central en la obra de Darío Villalba, con un lenguaje formado en los sesenta, y que si bien en los ochenta abandonó la figuración: “Tras un periodo en que las imágenes (rostros o ‘faces’) tienden a desaparecer, canceladas, hasta su sustitución por las matéricas ‘pinturas bituminosas’ negras y antisonoras -serie ‘cegada’ y descanso de <<la alucinación de la figuración>>”¹⁰⁸, la retoma durante la década de los noventa. Villalba realiza una serie de polípticos con instantáneas fotográficas e intervenciones pictóricas, para acercarse de nuevo a situaciones límite, en esta ocasión las lacras del final del siglo XX como la enfermedad del SIDA (*Chap-Em*) o los sintecho. El núcleo del trabajo de Darío Villalba constituye la indagación de la vulnerabilidad del sujeto y las identidades marginales, desde el sentimiento católico de culpabilidad (‘la inmensa culpa que tiñe mi pa-



DARÍO VILLALBA, MIXTA.

leta’) a partir de una reelaboración conceptual de la gran tradición del barroco español heredada del informalismo de la generación anterior. Villalba busca una pintura densa, que trascienda, en contra de las obras banales y superficiales de la cultura y el arte pop.

Desde un planteamiento distinto, en la serie *La Obra en Negro* (2006) de José Miguel Pereñíguez (Sevilla 1977) la figura humana aparece para aproximarse a la noción de cambio, de tránsito, o a la propia idea de ciclo, buscando poner de manifiesto la tensión entre reposo y movimiento, entre fijeza y cambio, que inevitablemente aparece en cualquier ciclo vital, que finalizará previsiblemente en un estado de degradación.

Los dibujos forman un conjunto ecléctico y voluntariamente indefinido, ya que recogen la imaginería que en distintas culturas ha adoptado la idea del cambio, a través de la muerte y renovación, leyendas y ritos órficos, escenas de la pasión, transfiguraciones, máscaras, maquillaje, ilusiones perceptivas, descripciones clásicas de fenómenos físicos, física epicúrea, ciclos de la materia y cambios de estado, alquimia... con resultados inquietantes: “como creador intuitivo se acoge, desde especiales y complejos puntos de vista, al instinto de construir imágenes y narrar episodios, de mostrar apreciaciones personales y levantar testimonios mediante un tipo de representación ecléctica de enorme sugerencia e inventiva.”¹⁰⁹

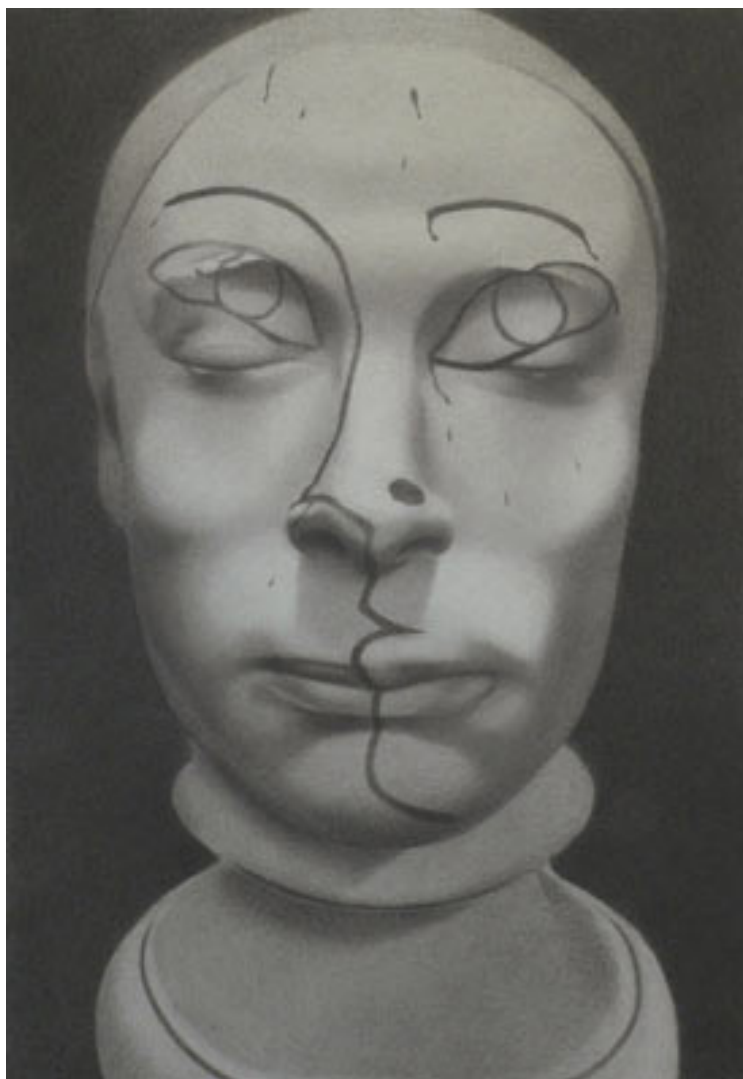
El artista lo explicaba de forma un tanto hermética “Traté de imaginar los objetos y las situaciones o escenas que a partir de ellos pueden crearse, no como

106 YDAÑEZ, Santiago: *Itinerarios 98/99. VI Convocatoria Fundación Botí*, p. 112.

107 SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Santiago Ydañez, Perros, niños”, en *Itinerarios 98/99. VI Convocatoria Fundación Botí*. pp. 108-109.

108 VILLA Rocío de la: “Darío Villalba”, en OLIVARES, Rosa ed.: *100 Artistas...*, p. 428.

109 LACOMBA J. F.: *Figuraciones de Sevilla...*



PEREÑÍGUEZ

el producto estático de mi imaginación, sino como situaciones cambiantes, dinámicas, que ni empezaban, ni tenían por qué terminar en el momento que lograba apresar en el cuadro. Este momento, sin embargo no debía parecer nunca un instante, sino un estado de duración indefinida, un accidente eterno. [...] los dibujos *-La obra en negro-* quisieran ser de la región media entre lo inmutable y lo que siempre cambia”¹¹⁰ El artista insistía en ese proceso sin final determinado, con el que teme caer en un tópico o plantear quizás algo tabú: “Aunque andaba dándole vueltas a este asunto en relación, sobre todo, con objetos inanimados, no era difícil encontrar un correlato en hechos y en comportamientos puramente humanos, incluso en la historia personal de cada uno. Lo padecemos casi a diario: cambiamos, nos transfiguramos, mudamos la piel o, si el papel que nos toca en suerte no nos agrada, delegamos en la máscara, en la extensión figurada de lo que somos o no somos. Esa vacilación del ser, en perpetua inquietud, está de todas formas abocada a un dejar de ser definitivo. Pero incluso en ese trance es posible imaginar nuestras postrimerías como un proceso que nos sobrevive. Si a cada momento dejamos escapar flujos, humores, exhalaciones, que nos nutren pero no nos pertenecen, entonces nuestro tránsito por el mundo podría contarse igualmente como una procesión que ni se inició ni acabará en nosotros.”¹¹¹

110 PEREÑÍGUEZ, J. M.: *La Obra En Negro* (cat. exp.). Ed. Junta de Andalucía-Galería Birimbao, Sevilla, 2007.

111 *Ibid.*

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ





PEREÑÍGUEZ, 2007

En estos dibujos la técnica, carbón sobre cartón reciclado, se ha interpretado como metáfora de la idea rectora de los dibujos: “el volátil polvo del carbón es frotado, removido, retirado, vuelto a poner y definitivamente fijado, en un proceso en el que la inmovilidad definitiva de la obra es una ardua conquista.”¹¹² El artista plantea sus dudas en el proceso de ejecución: “Pero la inmovilidad definitiva de la imagen es un logro momentáneo: un roce tan leve como el que animó esos cuerpos y esas sombras bastaría para borrar su rastro y devolver al soporte su condición de objeto sin ánima. No estoy seguro de si esto es un milagro o simple rutina.”¹¹³

Iván de la Torre ha señalado como Pereñíguez utiliza el dibujo de distinta forma a sus compañeros de generación para los cuales este es una finalidad en sí: “Jose recupera la condición mediadora del dibujo, su valor de interposición, ya sea en la idea o en proceso.”¹¹⁴ El artista pretende reconstruir la memoria escenográfica de un acontecimiento no vivido ni visto pero si imaginado, primero con una maqueta, después con el dibujo de la misma, (un dibujo no documental pleno de virtuosismo técnico y de contención rigurosa). De la extraña obra de Pereñíguez se ha dicho también que trata de aspectos e intenciones irónicas, y que emite juicios y miradas fascinadas sobre elementos que quieren referirse a estados psicológicos: detenciones de poder, retóricas formales, caprichos biomórficos, osadías del conocimiento humano; o bien lo efímero, lo frágil, o lo inconsciente e insondable de algunas estructuras humanas, así como también facetas de lo monstruoso o lo insospechado. Su propuesta se describe como escritura-ficción o cardiograma saturado, ya que su propia estructura implica multitud de significados.

Virgenes, Cristos, y sillas eléctricas, componen las series de dibujos con las que Jacobo Castellano realiza su incursión en lo siniestro. La figura del carrusel recogida más arriba, aparece de nuevo, pero en *Tiovivo 01*, sus balancines son sustituidos por sillas eléctricas y en la serie *Viaje al paraíso*, forman un collage de imposibles conexiones. En éstos las sillas eléctricas están dibujadas como los pasatiempos y ejercicios infantiles en los que uniendo puntos con el lápiz aparece el objeto antes invisible. Castellano utiliza aquí miles de puntos numerados que atraviesan el papel, sustituyendo el clásico personaje infantil o del anecdótico paisaje por el fatídico destino que ofrece la silla. Estas incisiones, (que para Alonso Molina constituyen auténticos signos de puntuación,)¹¹⁵ introducen a su vez la noción de sacrificio que simbolizan las coronas de espinas, elementos crucificados y otras referencias a la cultura católica en la que se basa esta serie. Elementos con los que el artista podría estar hablando de la fragilidad del cuerpo y los límites para su capacidad de sufrimiento; de las obligaciones morales supeditadas a una reglamentación cotidiana, a estructuras represivas, a la autocensura; de la responsabilidad civil, de la rentabilidad en nuestras sociedades de espectáculo, etc. En estas obras Castellano reinterpreta el dibujo como proceso técnico abstracto y como herramienta crítica e irreverente.

La obra de Jacobo Castellano se caracteriza por aproximarse a una estética que oscila entre la incumbencia de la muerte y la anulación de la propia destrucción. Su trabajo suele incluirse en cierta poética nihilista que se encuentra relacionada en la cultura española con la nada y las apariciones fantasmagóricas ligadas a la experiencia de la desaparición. También con las ideas de pulsión y castigo propios

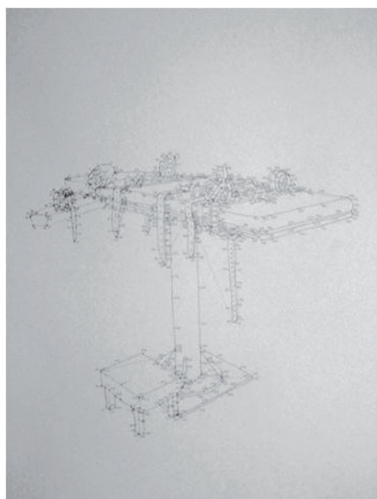
112 Texto de presentación *La obra en negro*, Galería Birimbao, 12/01/2007.

113 PEREÑÍGUEZ, J. M.: *Op. cit.*

114 TORRE AMERIGHI, Iván de la: “J. M. Pereñíguez”, en *Exit Express* nº 41, feb. 2009, p. 28.

115 ALONSO MOLINA, Ó.: “Suspensión del sentido ...

JACOBO CASTELLANO



de una expiación.¹¹⁶ Pero a pesar de todo cuesta catalogar la obra de Castellano como mística, espiritual, o dependiente de determinadas narraciones. Alonso advertía de esta contradicción que genera su trabajo “Y así la tradición, lo histórico (de la intrahistoria a la que se escribe con mayúscula), la narración o el cuento, a punto están siempre de asumir su papel de antaño entre las manos de este artista, pero para nuestra sorpresa, al final no sirven sino para desmontar su propio tinglado.” Lo que explicaría tres cualidades determinantes de su obra: “el tono sarcástico, algo distanciado, que se desprende de sus trabajos, en los cuales se desliza siempre una mediación irónica, un decir otro”; la “textura del lenguaje visual tan llamativa en su obra, donde lo popular, lo folk, ciertos estilemas del kitsch a ellos asociados, la manufactura y lo artesanal, los registros privados y el gran arte del pasado, se amalgaman”; y por último, “ese movimiento de discreta censura –desvelamiento: aletheia- que rezuma (su) labor, sin caer nunca del lado del adoctrinamiento ni la denuncia.”¹¹⁷ Recordándonos el crítico que el significado debemos pensarlo como producto del lenguaje antes que como su fuente, que si la obra es pensamiento en imágenes, el cuidado del artista es el dibujo de la escritura.



JACOBO CASTELLANO

La Conciencia de una Identidad Vulnerable

Gran parte de la figuración actual surge de la necesidad de dejar constancia de la soledad y aislamiento del individuo contemporáneo frente al espacio social desarticulado. La infancia como espacio desprotegido, la sexualidad traumática o perversa como conciencia de lo individual, la herida y la sangre como elementos visibles de un dolor inconfesable..., son los asuntos centrales del trabajo de muchos artistas, que han encontrado en el dibujo de carácter infantil el mejor recurso para hablar de esa existencia frágil. Pero los límites son permeables, y el dibujo infantil pero pretendidamente inconsciente acerca posiciones con el arte marginal, un arte que el espectador ya sabe ‘leer’ e identificar con la personalidad del propio autor ahora trastornada. Este tipo de lenguaje va a filtrarse, como recurso para tratar el cuerpo, que se convierte en emblema de la vulnerabilidad. Exterior e interior van a sufrir modificaciones, alteraciones, heridas, que evidencian la existencia dramática del individuo, que busca una identidad no desnaturalizada.

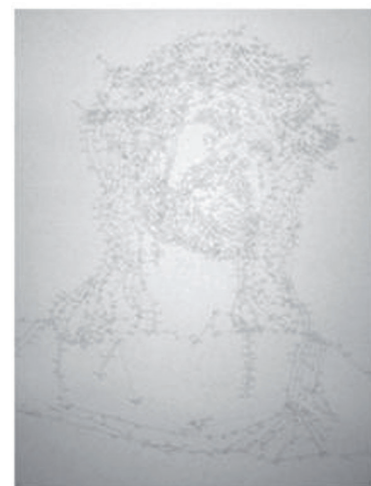


JACOBO CASTELLANO

El Dibujo Infantil como Fragilidad del Individuo

La utilización de registros propios del imaginario infantil que realiza Castellano se inscribe dentro de esta corriente, de igual modo la obra de Guillermo Martín Bermejo (Madrid, 1971) cuya iconografía recorre las diversas situaciones psíquicas de los jóvenes, si bien lo representado no es una naturaleza idílica como la de muchas ilustraciones infantiles sino que atiende a los momentos más dramáticos e inseguros por los que pasa el niño o el adolescente. La cruda infancia descrita desde la fragilidad y la introversión; en estas obras el espectador sólo encuentra eternos niños heridos, silenciosos, que no juegan, no se comunican, inundados de tristeza, apatía o indiferencia, incapaces de elegir. El niño y el adolescente funcionan como metáforas del adulto pero también por la intimidad de los gestos, podrían referirse al propio artista que igualmente tiene que enfrentarse cada día al mundo de la

JACOBO CASTELLANO



116 Demetrio Paparoni situaba en un existencialismo barroco a Ballester, Perejaume, y Javier Pérez. PAPARONI, Demetrio: *España arte español 1957-2007/...*

117 ALONSO MOLINA, Ó.: *Op. cit.*

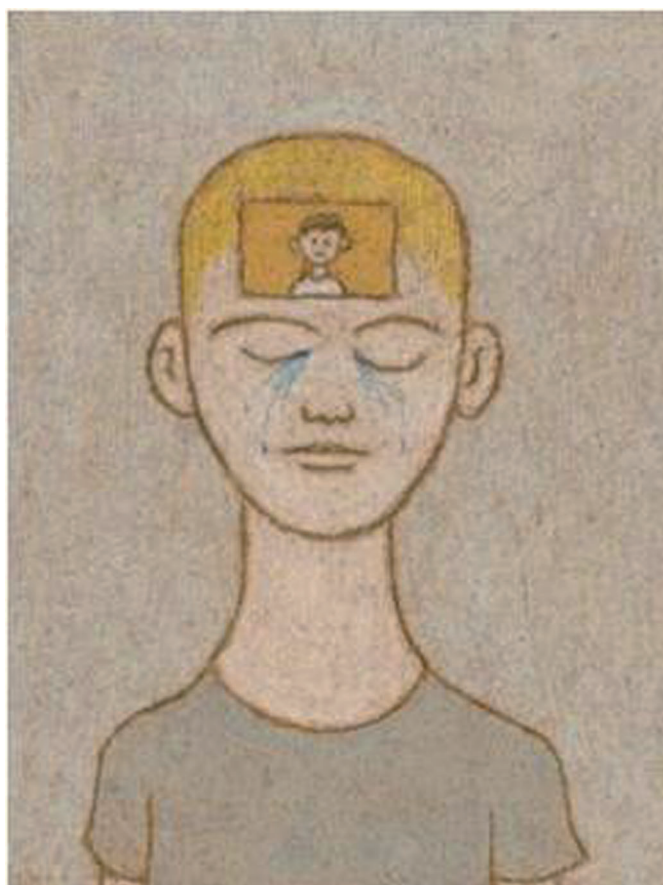


GUILLERMO MARTÍN BERMEJO

PILAR ALBARRACÍN
PORQUE SE ME VA LA CABEZA

GUILLERMO MARTÍN BERMEJO

GUILLERMO MARTÍN BERMEJO



GUILLERMO MARTÍN BERMEJO

madurez y la realidad. Al respecto se preguntaba M. Villa: “¿Y no será la verdadera vida esa que surge del acto creador, de nuestra imaginación, de lo irreal, lo que al final acaba siendo más auténtico que lo que propiamente se nos dice que es real?”¹¹⁸

Un micromundo narrado a través de una “Poética de fragilidad, gestos mínimos, formatos diminutos, al servicio de una completa revisión de los estados anímicos más ambiguos de la adolescencia.”¹¹⁹ En sus últimas series abandona los aspectos más melancólicos y líricos de la adolescencia, para adentrarse en asuntos de mayor dureza, abandona el espacio privado que había creado, atemporal y aislado, para aproximarse a situaciones concretas de niños desfavorecidos a través de la crítica, sustituyendo el limpio dibujo por grisáceos collages cosidos.

Son muchos los jóvenes artistas que han encontrado en el dibujo el medio más eficaz para acercarse a sus miedos e inseguridades. Los personajes de sus obras son igualmente jóvenes o adolescentes atrapados por la incompreensión del mundo adulto, así, Aitor Saraiba, recupera el dibujo ilustrativo y los personajes de los cuentos, para realizar sus fábulas a medio camino entre la ironía y la ternura, a través de sencillas y pequeñas escenas en las que suele estar presente la muerte. Abigail Lazcoz sitúa a sus protagonistas en un cuarto de juegos asfixiante, desde un lenguaje heredado del cómic. Los personajes aparecen como madejas inmanejables, o actitudes de recogimiento ante la ansiedad que genera lo social, las guerras y otros desastres. Ante la violencia estos seres se refugian en sí mismos, bunkers aislados y asfixiantes. Rafael G. Bianchi recurre a un dibujo menos expresivo pero igualmente ilustrativo del desconcierto.

118 VILLA, Manuela: “Martín Bermejo”, en *Arte Emergente en España*. Vaivén, Madrid, 2006, p. 144.

119 ALONSO MOLINA, Óscar: “Martín Bermejo”, en *ABC Arco 08*, 2008.



AITOR SARAIBA 2008



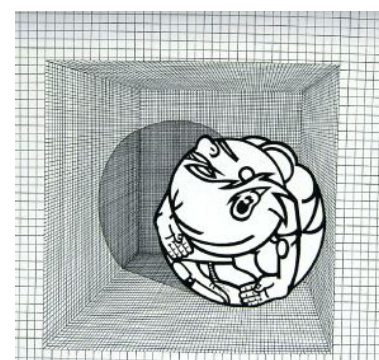
VICENTE JARQUE



ABIGAIL LAZCOZ. TREN

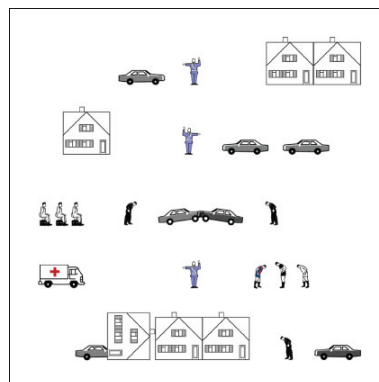
Pero también una artista de otra generación como Pilar Albarracín coincide en el registro iconográfico de una niña llorando para tratar asuntos de identidad y género. Y es que infancia y desajuste, y una pintura basada en un dibujo extremo, ya fue desarrollada por artistas de los noventa como Luis Salaberría (Málaga 1965) y por quien fue pareja artística en su primera exposición en *El caballo de Troya*, (1991), Diego Figari. Ya entonces practicaban un lenguaje infantil y festivo pero que ha ido derivando hacia una poética más perversa, donde el sexo tiene un papel explícito y que ha provocado una transformación en las composiciones de Salaberría, la expresividad reprimida, oculta tras un lenguaje elíptico que sugiere más que lo que muestra, se ha liberado en un cúmulo de figuras que se refieren sin excusas al erotismo, lo sexual, o la escatología, pero siempre dejando ver un trasfondo de dolor inseparable del amor. La melancolía y la tristeza ordenan superficies de apariencias caóticas, “mapas en las que más importante que la comprensión de cada elemento es la sensación que de él emana”¹²⁰ como advertía Llorca, en los que el artista juega con la disociación que hay entre su ingenua apariencia (algo naif y decimonónico) y su contenido doloroso.¹²¹

La atracción por lo que se aparta de la norma lleva a muchos creadores a utilizar estrategias y recursos como los de los pintores sicóticos o marginales: insistencia en los mismos temas, múltiples variaciones, esquemas que se repiten de forma compulsiva, voluntad de rellenar todo el espacio, etc. Intentando compensar la plena conciencia de realizar una obra plástica con la deriva automática, que permita emerger lo oculto y no controlado, mantenerse entre la conciencia y lo inconsciente. Pero más que querer evitar el mundo real y evadirse, estos lenguajes



ABIGAIL LAZCOZ.

RAFAEL BIANCHI. AUTO TXOC-CALCO Y GOUACH, 2003.

120 LLORCA, P.: *La cicatriz ...*, p. 47.121 *Ibid.*



SALABERRÍA



SALABERRÍA

buscan evidenciar los vínculos establecidos con lo social. Lo infantil siempre ha sido utilizado para decir sin mostrar, plantear cuestiones no sujetas a convenciones sociales, transcender las normas y los límites entre lo privado y lo social. Autor y personaje saben que pertenecen a una realidad social pero se aferran a otra personal e invisible: “Frente a lo decible, lo que el artista puede trazar de manera precisa y el espectador reconocer, existe lo informe, lo que ni siquiera es intuido porque aun se encuentra en estado amorfo (o a veces la intuición sobre ello es lo que le obliga a permanecer amorfo).”¹²²

Las composiciones de Salaberría están cargadas por tanto de significados metafóricos o simbólicos, como señala la presencia constante de la muerte, y unos personajes melancólicos o perversos que conviven con seres animales o híbridos, en atmósferas a veces inquietantes a veces grotescas, lo que allí ocurre nos atrae y expulsa a la vez: “Es una especie de catálogo de actitudes imposibles, de contradicciones irresueltas, a veces tan patéticas como el payaso en calzoncillos que llora de manera desconsolada.” El carácter semioculto de la narración no muestra la procedencia de esas escenas: “Tal vez de lo autobiográfico, aunque esas certezas suelen moverse sobre terreno resbaladizo y quizás mejor hablar –palabras más ambiguas– de una autobiografía sentimental, cargada de violencia. Como una cartografía del sentimiento.”¹²³ Llorca relacionaba las escenas de Salaberría con las situaciones grotescas y los personajes exagerados y libidinosos de Otto Dix y George Grosz, quienes insistían también en la sexualidad y en sus formas heterodoxas. Los personajes de nariz mutilada y prótesis de cuero negro de Otto Dix son un recurso habitual en la obra de Salaberría, que lo dota de connotaciones fálicas. El artista busca elementos que le permiten desarrollar una estética densa, espesa, que fluya y permita que respire lo erótico, dejando ver el interés del autor por la pornografía o el dibujo satírico del siglo XIX o la pintura gótica. Salaberría ha utilizado un texto de Leo Navratil (*Esquizofrenia y arte*, 1972) para explicar el carácter de su poética próximo al amaneramiento para que no se confunda con una afectación evitada: “La afectación se caracteriza por la histeria, el amaneramiento a la esquizofrenia. Se denomina afectación al fingimiento de un sentimiento que no existe, y amaneramiento, en cambio, a la puesta en evidencia de un proceder que pretenden anunciar la superioridad sobre todo lo ordinario, lo natural. El afectado tiene

122 LLORCA, P.: *Op. cit.*

123 *Ibid.*





JUAN ZAMORA

siempre propensión a impresionar a su vecino circunstancial, al “espectador”. En cambio el amanerado no tiene en cuenta para nada los sentimientos de los demás. A decir verdad no necesita “espectador”, pues el papel de superior lo representa más que nada ante sí mismo. Mientras que la con afectación quiere compensarse una falta de armonía afectiva en la zona emocional, los manierismos se fundan en una acentuación exagerada de las categorías formales del comportamiento, y sirven para la consolidación de un yo inseguro”.¹²⁴

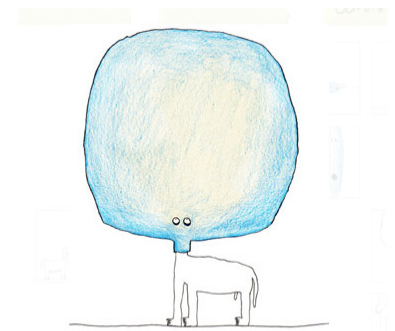
Como Salaberría, Juan Zamora establece su obra en el límite de la consciencia y la incoscienza y se preocupa de cuidar el proceso de producción, para conseguir el carácter automático de sus dibujos, declarando que están preelaborados en el tránsito entre la vigilia y el sueño. Sus figuras también están basadas en la línea pero en su obra es escueta y temblorosa, frágil, dibujando seres poco consistentes, blandos y desequilibrados. El artista ha elaborado un bestiario de seres antropomórficos, híbridos, entre lo tierno y lo grotesco al ser algunos de ellos casi amorfos, con la eficacia informativa del trazo infantil que sigue un esquema y prescinde de todo lo superfluo para señalar lo esencial, la apariencia del ser: ojos, boca, mano... Con posterioridad Zamora dota a algunas series de dibujos de animación, “una ‘animación pobre’ o una animación Low Tech; o un ‘dibujo sin papel’ que alcanza su mayor efectividad para crear mundos paralelos, e imaginarios, pero con ‘ánima’... a través de la mediación electrónica y los artilugios ópticos más primitivos”.¹²⁵ La introducción digital de pequeños movimientos y ligeros sonidos, como tics secos y repetitivos, buscan así que simbólicamente sus creaciones cobren vida. Pero una vida estancada, su sistema nervioso es disfuncional, entre la voluntad de un comienzo, o la aceptación de la incomunicación, esos seres hacen lo que pueden, crecen afásicos. La animación sencilla de Juan Zamora remite en parte a las “Fantasmagorias” y los primeros ensayos con imágenes en movimiento anteriores al nacimiento del cine.

Los excesos de la mente

Las reminiscencias de la infancia y sus traumas, la sexualidad perversa, son sólo dos de los aspectos de la dificultad de afrontar lo cotidiano. También desde el punto de vista de la edad adulta y sus responsabilidades, surgieron algunas series de Fernando Renes que acogían criaturas antropomorfas recortadas sobre un fondo neutro. Pero también los personajes de Javier Peñafiel o Rafael G. Bianchi, para los que el dibujo infantil o el juego ha resultado válido. Bianchi vuelca la perplejidad y la duda sobre sus personajes seriados y la simbología aséptica de sus recortables.

124 SALABERRÍA, Luis: *lugarimaginario.com*

125 PANERA, Javier: *Merry Melodies (y otras 13...*

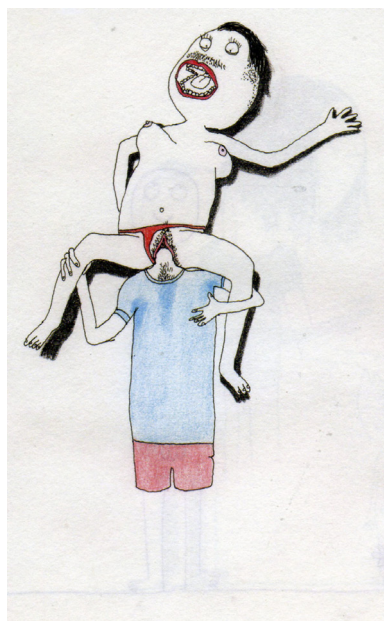


JUAN ZAMORA

ELI CORTIÑAS. 2007.
THE MOST REDDISH PUBIS
EVER SEEN.



FIGURACIONES
261



JUAN ZAMORA



JUAN ZAMORA

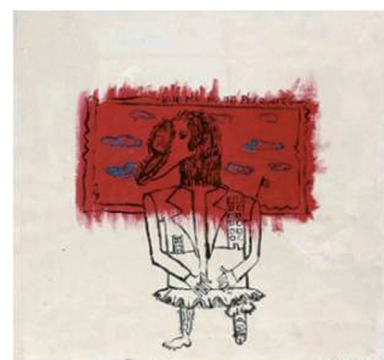
Renes manifestaba sus obsesiones y angustias mediante numerosos apuntes que mostraban una cotidianeidad difícil: “ventanas abiertas a una existencia arrebatada.” Pero el artista aprovecha ese caos “para levantar, desde la ruina de nuestro día a día, relaciones inesperadas, chistes sagaces, hábiles juegos de palabras e imágenes, como ocurre en */ Hate Metaphors* (2001) o en */ Love Hiking* (2002).”

Si Juan Zamora buscaba el tiempo de duermevela como el momento preciso para elaborar imágenes, del inconsciente profundo parecen provenir algunas asociaciones que configuran las imágenes de Catalina Obrador (Mallorca, 1977), cuya factura busca claramente vínculos con el arte marginal, en el que artistas sin intencionalidad y control dejan aparecer sus pulsiones, su “yo” más profundo y visceral en el que se recrean y descifran lo desconocido. Sus seres híbridos también rozan lo grotesco y dejan que la sexualidad se exponga. Su obra posee una carga interior que proviene tanto de un impulso autobiográfico, “esa franqueza natural que caracteriza la época épica del mejor arte feminista,”¹²⁶ como de querer dotar al dibujo de autonomía, buscando conseguir obras de imponente presencia y gran fuerza emocional. Así desarrolla sus propias simbologías para explorar territorios misteriosos y sensuales, o generar personajes que la artista asocia a la mitología y la cultura griega o a su fascinación por Egipto e Israel y las culturas y religiones hebreas y musulmanas. Series como *Flash me* forman parte del diccionario de esos símbolos, “surgió con la intención de facilitar a los espectadores la interpretación de la exposición y se fue convirtiendo en parte de la estrategia interna del proceso. *Flash me* es un capítulo que fuerza todas las posibilidades de combinación al máximo.”¹²⁷ Los dibujos son casi siempre realizados sobre papel, a veces sobre pared a modo de grandes murales mediante técnicas distintas. Estas imágenes funcionan como jeroglíficos en los que a menudo aparecen breves textos, expresiones comunes que interesaron a la artista: “Muchas me inspiran cierto carácter pesimista o derrotista, algunas de ellas como *El tiempo lo cura todo* o *Yo me daría a quien me quisiera*, son frases que usamos para tratar de ocupar el espacio del silencio, para decir algo aún cuando intuimos que no hay nada que decir.”¹²⁸

126 “Catalina Obrador” [en línea], en *el mundo.es*, 4/05/2006.

127 Nota de prensa *Flash me* (*Diccionario de símbolos*) [en línea], en *galeriajrm.com*, julio 2008.

128 *Ibid.*



CATALINA OBRADOR

CATALINA OBRADOR





CAROLINA SILVA. BEAUTY FUCKING BEAST

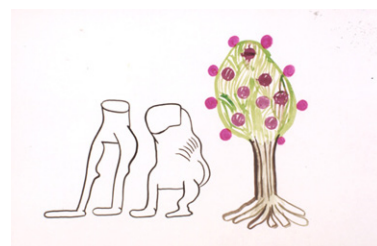
Esa voluntad de salir de lo normativo le llevó a participar en el grupo *La Mancha Revolution* junto a Juan Ugalde, Iván Pérez y Dionisio Cañas.¹²⁹

Las obras de Juanmi también responden a una pintura compulsiva, en su factura se producen todo tipo de asociaciones y esquemas difíciles de asimilar. La pintura está en conexión continua como un flujo constante, como las numerosas ideas que se desencadenan en las grandes cabezas que centran sus series. Cabezas que son al mismo tiempo opulentos contenedores y copiosas redes, un circuito cerrado a punto de estallar, por la gran tensión que concentran. Esas ideas impensables, los sueños y delirios rozan lo grotesco y lo paradójico. A pesar del aire festivo que desprenden sus composiciones subyace una conciencia rigurosa y angustiada.

Si hay un artista que se ha interesado por el cerebro y sus conexiones ese es Zush (artista psico-manual-digital) -ahora Evru (artista científico-místico)-, quien ha dibujado sus neuronas y las posibles asociaciones de actos e ideas que generan desde hace más de dos décadas. Una obra en la que el artista podría estar dirigiendo su propia terapia, pero en la que el arte, si ha de cumplir una función: “sería no tanto la de “curar” sino aquella otra donde el cerebro sería el ejecutor de una acción protectora contra la vida y contra el propio cuerpo.”¹³⁰ Como Evru, ha seguido siendo fiel a sus obsesiones, desarrollando su particular iconografía del cuerpo humano, el cuerpo no sólo como un amplio territorio de experimentación y análisis, sino como la posibilidad de crear un universo propio. También Marina R. Vargas (Granada, 1980), aborda el símbolo y su legado histórico como una terapia desde dónde sanar los males que nos afectan en la actualidad. Temas como el dolor y la sexualidad le sirven para desentrañar las relaciones psico-sociales que mantiene el individuo con su subconsciente y la memoria simbólica. Si la estética de Vargas recuerda a la cultura de los tatuajes y ornamentación de América Central y Sur, la de María Bueno esta próxima a la afroamericana. Las extrañas composiciones de Bueno parten del simbolismo popular y de una voluntad narrativa. También la densidad psicológica del simbolismo ordena las tramas argumentales de las obras

129 La empresa de transporte Metro Valencia decidió cancelar una exposición que le encargó al grupo para su sala LaMetro en Valencia, la cual se iba a inaugurar el 18 de enero del 2008, constaba de dos vídeos, una serie de carteles y unos textos. La noticia fue publicada en *esferapública.org*, enero 2008.

130 PÉREZ, Luis Francisco: “Evru”, en OLIVARES, R. ed.: *100 artistas españoles...*, p. 164.

FERNANDO RENES.
COUCH GRASS

JUANMI



CHELO MATESANZ



MARÍA BUENO. *EL TRENZADO.*

MARÍA BUENO



MARÍNA VARGAS

FRANCISCO PEINADO. *MIKEMAU HISTÓRICO*

SERGIO SANZ

de Antonio Sosa (Coria del Río, 1952), donde complejas redes y objetos personales acaban teniendo sentido gracias a “El paciente tejido que las lleva a ser lo que son y el llegar a hacerse.”¹³¹ Aquí un complejo ornamento “como en las grandes culturas primitivas, no deja de ser una respuesta, una explicación sensible del mundo que se ordena y emerge desde el caos primigenio”¹³². De igual forma la obra de Francisco Peinado se rige por particulares simbologías, las circunstancias históricas del presente son un punto de partida pero de forma simultánea y entrelazada, “deja surgir libremente sus fantasmas y obsesiones interiores.”¹³³ Extraños personajes habitan escenas descritas por “Unas escuetas líneas estructurales, unos simples gestos de vehemencia expresiva, unos pocos sintagmas pictóricos, perfectamente definidos en un argumento de emoción.”¹³⁴ Francisco Peinado ha sido un singularísimo e inclasificable pintor, capaz de generar extrañeza a través de alusiones oníricas y surrealistas a las que el espectador debería estar acostumbrado. Pero su peculiar deformación y distorsión de la realidad amplía los recursos de la figuración: “su obra ha estado perforada por un discurso irracional que, en no poca medida, constituye el reflejo y la intensa expresión de la experiencia vital y de la biografía de su autor.”¹³⁵

También singulares son las obras de Pablo Alonso Herraiz, y las más tempranas series de Guillermo Peñalver, de complejas asociaciones y ámbitos privados. Los personajes de Gerardo Aparicio arrastran consigo pesadas cargas que les

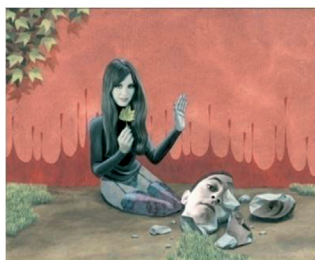
131 ALONSO MOLINA, Ó.: “Antonio Sosa”, en *Arte y Parte*

132 IÑÍGUEZ, José: *Antonio Sosa. Des-nudos*. Galería Magada Bellotti ed., Madrid, 2008.

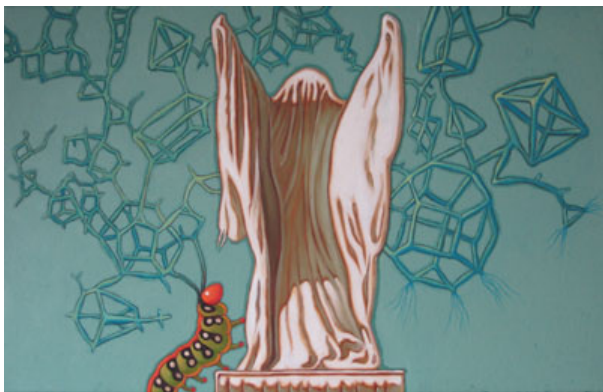
133 Nota de prensa Francisco Peinado: Mike Mau “Invasor”. Galería Birimbao, octubre 2008.

134 PALOMO, Bernardo: *Francisco Peinado*. Ed. Galería Belén, Jerez, 2007.

135 CASTAÑOS ALÉS, Enrique: “La afanosa búsqueda de Francisco Peinado”, en *Francisco Peinado* (cat. exp.). Diputación Provincial de Málaga, 1998.



GINO RUBER

PACO POMET
UN NUEVO JUEGO, 2007PACO POMET-
CLANGER, 2006GERARDO APARICIO
PIENSA MALFONS BADA. *EL PROCESO*, 2007.

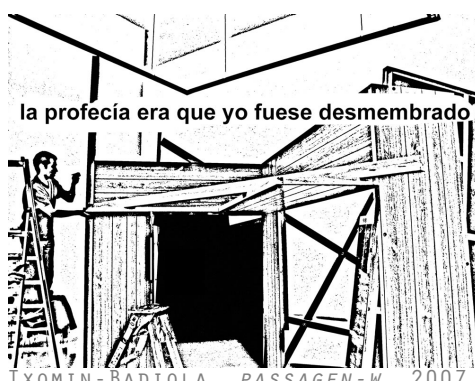
ZURITA



APARICIO



ALONSO HERRAIZ

TXOMIN-BADIOLA. *PASSAGEN-W*, 2007JAVIER PULIDO
OPTIMISMO EN ROJO 2009,
SERIGRAFÍA

impiden realizar una vida normal, masas informes no les permiten desenvolverse. Incluso desde lenguajes más naturalistas, con escenografías cotidianas reconocibles y apaciguadores, se transmite estupor, como en la obra de Sanz, donde el personaje queda suspendido ajeno a los que le rodea, como en un periodo de autismo, o aislamiento, incapaces de relacionarse o asumir lo que sucede en el exterior. Pomet elige los recursos propios del surrealismo deformaciones, cambios de escala, de naturaleza, etc. buscando generar extrañeza, como Gino Ruber. La transformación se completa en la obra de Zurita, dónde los cuerpos son ya seres monstruosos, o extraños fantasmas en los cuadros de Fons Bada.

Un Cuerpo Desmembrado

De este modo la irracionalidad y el sinsentido acaban impregnando una gran producción de obras figurativas desde los años noventa, que encuentran en el cuerpo humano el elemento perfecto sobre el que volcar todos los miedos y desajustes sociales. La figura humana completa, no aparece bajo otra forma que la del trauma o lo monstruoso. El cuerpo como un sistema sano no tiene cabida. Sólo se comprende por fragmentos, partes mínimas de un todo inasible.

GUILLERMO PEÑALVER

FIGURACIONES
265



PABLO ALONSO, *SALONBILDER*, 2007.



TARAZONA, *FUEGO*, 2005



CAROLINA SILVA

DIEGO FIGARI



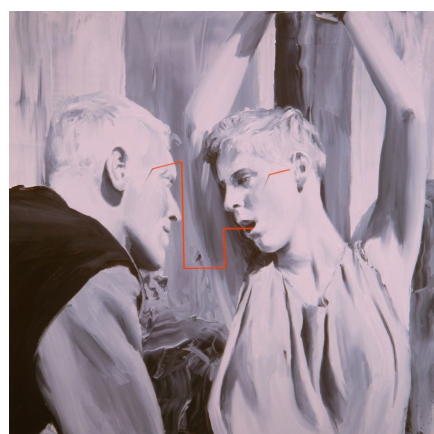
RENES.



ZUSH



FUMIKO NEGISHI,
PORTFORIO LENGUA, 1968.



PACO PONET, *AVSKED*, 2006



ÁNGELES AGRELA

JAVIER PAGOLA,
CARBÓN, TIZA, PAPEL, 2006.





PEDRO MORA. *ESCÁNDALOS DOMÉSTICOS, FLORES Y DIENTES*, RASCADOS DE PINTURA CHELO MATESANZ. S/T, 2006



ÁNGELES AGRELA



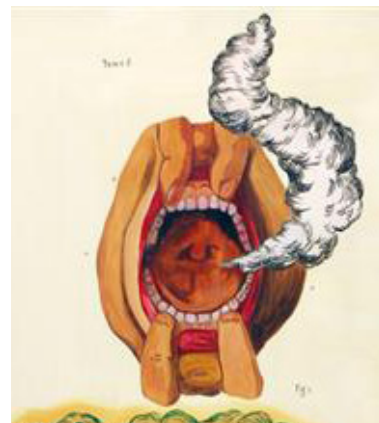
M. ALABAU, *NEURONAS*



CIVERA, *COMIENDO EL HOMBRECILLO ROSA* 1999-2000



NUÑEZ S/T. (*SINIE-TRO*) 1993.



ÁNGELES AGRELA



LUIS GORDILLO. *ANTROPÓFAGO (CUATRO PIEZAS)*, 1993.

De la Mano a la Boca

La boca se muestra como un órgano clave para la relación del interior con el exterior, es medio de comunicación pero también objeto de acciones automáticas, posibilita la ingesta de alimento pero también el vómito... Pronto se convierte en representación traumática, de la ansiedad, el ahogo... Como carnívoras describía Gordillo las relaciones sexuales, pero también cables, humos, fluidos, o pájaros, todo tipo de sustancias o elementos pueden salir de esas bocas que consiguen causar desagrado hacia lo orgánico o transmitir malestar.

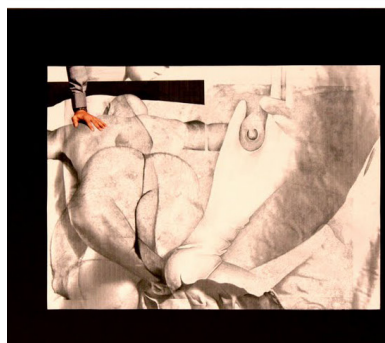
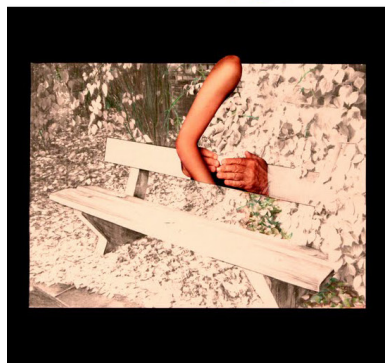
Hacer de tripas corazón

El fuego aquí podría entenderse como algo más positivo, pero en general prevalecen las descripciones anatómicas generosas, órganos internos, vísceras, el cuerpo

ÁNGELES AGRELA



FIGURACIONES



ALY CALLE, *TIRO UN TRIPLE*
Y MARCO UN PUNTO, *OBJETIVO FETICHE*



PABLO ALONSO



LUIS GORDILLO, *CARNIVORANDO*

abierto y visible y en carne viva, como en las ilustraciones de Vesalio. En la obra de Salaberría la evisceración aparece como metáfora, las acciones de purgar, sacar a relucir lo oculto, lo execrable, van a mostrar la verdad del individuo. Lo blando, lo relativo, lo flexible se prefiere a lo duro y lo firme de un cuerpo sustentado por el esqueleto; influenciado por los artistas visionarios de finales del siglo XIX que proponían una figura humana híbrida, andrógina, de simultánea apariencia de vida y de muerte, al mostrar también el esqueleto y vísceras, no utiliza una visceralidad descriptiva, sino más bien morbosa. Parece que a estos artistas le interesa lo que esconde la piel, lo que esta no deja ver, así lo explicaba Salaberría: “mientras oculto el rostro de mis personajes con máscaras abro sus cuerpos. Para algunas tribus de indios norteamericanos el alma se representa como pájaros que salen de nuestra boca, un hermoso símil de la comunicación oral. Yo creo más en esa vieja idea de que el lenguaje se inventa para ocultar el pensamiento. Destripar es conocer.”¹³⁶

Este tipo de estéticas son el resultado de un cambio cultural que se produce a finales del pasado siglo, si bien la dualidad alma-cuerpo sigue presente con tintes románticos y aspectos no resueltos, a principios de los años noventa se produjo un particular giro en las estéticas del cuerpo, consecuencia de situar la identidad como asunto principal de interés para multitud de investigaciones desde campos de estudio distintos. El problema de la identidad del ser en el arte empujó a numerosos artistas a radicales exploraciones sobre la condición biológica humana, una de las vías que se plantearon era generar obras que tienden a hacer emerger la carga de animalidad que guarda la caja corpórea, como una directa auscultación del alma, así pueden entenderse los dibujos de Javier Pérez (Bilbao 1968), quien explicaba este gusto común por “tratar los puntos de encuentro entre lo espiritual y lo carnal, entre lo puro y lo impuro, entre lo bello y lo horrible, entre la atracción y la repulsión. Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. Enfrentar al hombre a su propia condición y que todo aquello que le espanta le resulte irresistiblemente atractivo. Me cuestiono sobre el hombre, sus límites, sus deseos, sus frustraciones, sus ambiciones y sobre lo absurdo de muchos de sus comportamientos.”¹³⁷ Estos dibujos, que el artista realizó durante el largo proceso de ejecución de las obras expuestas en el Palacio de Cristal (2004), recogían den-

136 CONEJERO, A. M.: “Amanerado y espeso...”

137 BLANCH, Teresa: “Javier Pérez. Rojo”, en *Javier Pérez. Metamorfosis y Mutaciones* (cat. exp.) vol. 1. Ministerio de Cultura, MNCARS, Madrid, 2004, pp. 14-55.



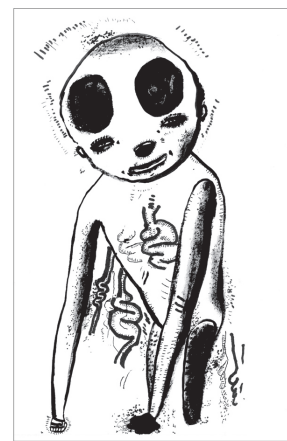
ÁNGELES AGRELA



MARINA NÚÑEZ



PEINADO. *DESTIPADOR*



LUIS SALABERRÍA



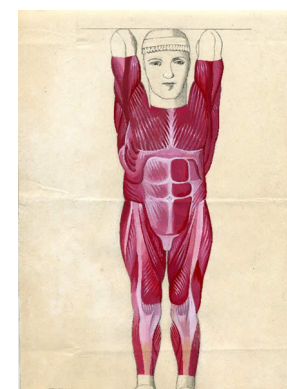
NIEVES GALIOT,
TOPOGRAFÍA DE UNA MENTIRA, GRABADO/
PIEL.



PEINADO. *BAÑO TURCO*.



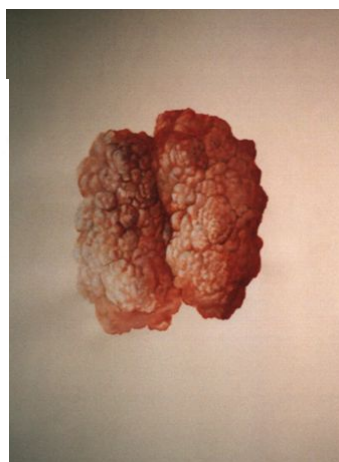
CATALINA OBRADOR



NONO BANDERA
TELAMÓN



NÚÑEZ, *s/t*, 1993,



JAVIER PÉREZ,
SERIE MUTACIONES



MARTA G. CANO, 2006
TRANSFORMACIONES

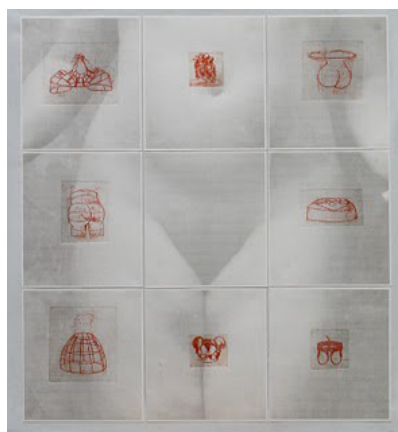


M. ALABAU, *RESPIRADOR NEURONAL (DETALLE)*

ASUNCIÓN GOIKOETXEA,
AGUJEROS DEL CUERPO, 2008.



NIEVES GALIOT, *s/t*



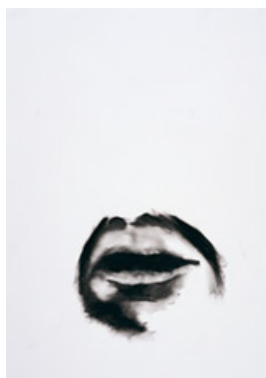
AGRELA, *TERCERA LECCIÓN*



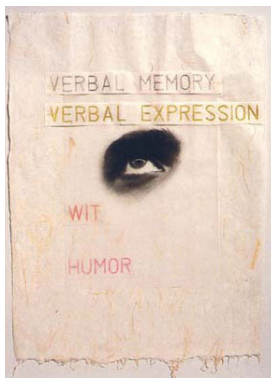
FIGURACIONES
269



JAVIER PEREZ,
SERIE MUTACIONES



JUAN MUÑOZ



JAUME PLENSA.
DOMESTIC PROPENSI-
TIES, 2004



CIVERA, BRAZO AL REVÉS
2002.

sus fenómenos de *Metamorfosis*, su comisaria Teresa Blanch insistía en las fases de ese ambicioso proceso: “A través de sutiles mecanismos mentales y sensoriales se sumerge en las insolubles ambivalencias que sustentan el espacio vital humano, hace chocar ese lado oscuro e insondable con el lado amable de la visión, en un irritante encuentro con imágenes seductoras que provienen de una severa desprotección y de una clara crítica al mundo de las apariencias en la construcción cultural de nuestros mundos personales.”¹³⁸ El conjunto de piezas que constituían la obra *Mutaciones* insinuaba formas en evolución, formas de crecimiento vegetal o mineral “que parecen autogenerarse en movimientos de implosión y explosión”, y que para el artista “están al límite de lo monstruoso, como una mutación genética que ha quedado a media evolución”.¹³⁹

Si el cuerpo tuvo en los noventa un renacer como tema para el arte, un nuevo momento histórico, se debió también a que la sociedad empezó a entender el cuerpo bajo la amenaza de una enfermedad de difícil asimilación social, el trauma del sida, que llevó a artistas afectados como Pepe Espaliú a desafiar los límites de lo social, problema que había sacado a la luz la temida enfermedad. La mirada se dirigió hacia lo monstruoso y fuera de la norma pero también a la incomunicación, y al desasosiego y aislamiento que ésta provoca, como sucede en la obra de Juan Muñoz, *Dibujos de espalda* (*Back Drawings*), de 1990, y *Dibujos de bocas* (*Mouth Drawings*), de 1995. “Dibujar es un placer, una tarea solitaria y muy hermosa. (...) En los dibujos de espalda intenté dibujar la espalda y hacerla muy hermosa, seductora sin renunciar a nada”¹⁴⁰

Otra vía de aproximación a la existencia, más positiva y espiritual es en la que se inserta la obra de Jaume Plensa para quien los dioses de hoy, son las personas anónimas que construyen la sociedad: “Entonces introduce los rostros alargados y estrechados a mis obras para que perdieran el sentido del retrato periodístico, para que sean un retrato del alma. El alargamiento del rostro desvincula la parte más matérica de la persona y da un contenido, algo espiritual.”¹⁴¹ Para el artista el rostro tiene la virtud de lo anónimo, “como si vistiera el alma para esconderla más que mostrarla.”¹⁴² Plensa es optimista y defiende una función espiritual del arte, como “una sutil invitación a acercarnos a todos los de nuestra especie y a valorar

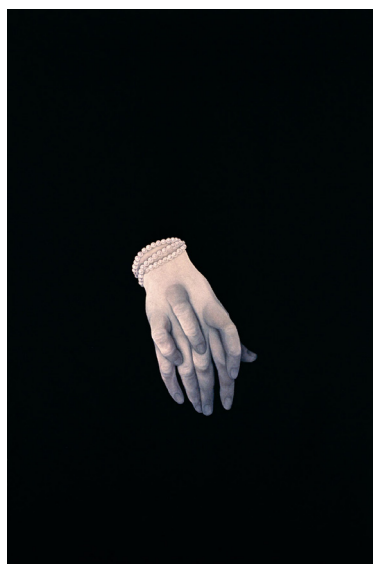
138 *Ibid.*

139 *Ibid.*

140 Fragmento de la conversación con James Lingwood, en *Juan Muñoz, Monólogos y Diálogos* (cat. exp.) Casa de Velázquez, Madrid, 1996, p. 60.

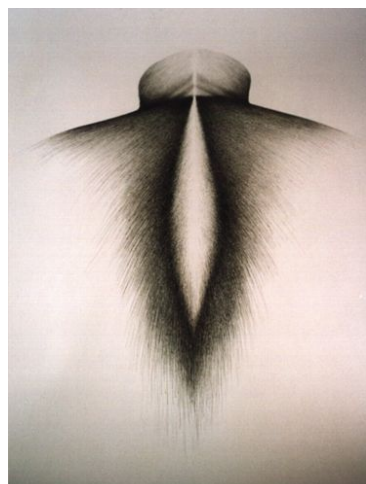
141 SCHILLING, Leonile: “Jaume Plensa, obsesiones del espacio y la diversidad”, en *Arte al límite*, nº 42, Chile, mayo 2010, pp. 44-56.

142 *Ibid.*



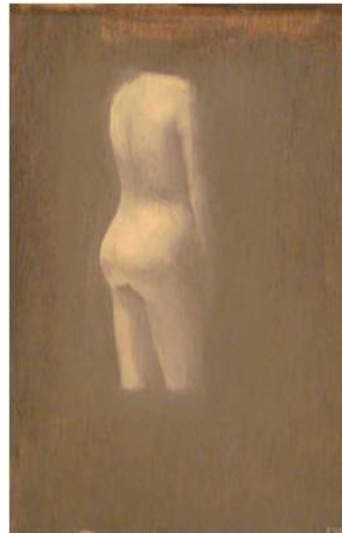
MARINA NUÑEZ

JAVIER PEREZ,
SERIE MUTACIONES





JUAN MUÑOZ



X. GONZÁLEZ



JAUME PLENSA.

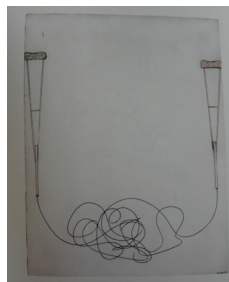
TXOMIN BADIOLA, 2007,
IDS 4.PEPE ESPALIÚ
PEPE ESPALIÚ

PEPE ESPALIÚ

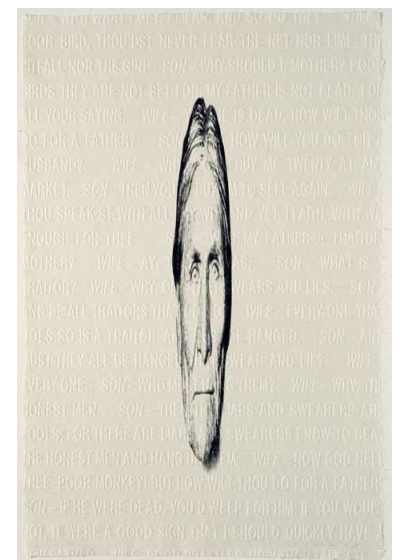
JUAN MUÑOZ



JAUME PLENSA



nuestro inmenso potencial benefactor, que se convertirá en acto siempre y cuando el sentido de autoprotección dirija nuestras acciones.”¹⁴³ En estas imágenes el papel del texto es vital, Plensa defiende la letra como una célula, un germen: “Cada letra representa muy bien al ser humano (...) igual que una persona sola con otra crea comunidad.”¹⁴⁴ La figura humana y los símbolos le sirven así al artista para realizar una metáfora contemporánea sobre la identidad y la comunidad global: “Todas mis obras pretenden crear un lugar donde puedan entrar otros (...) esto debe ser la dualidad, se basa en ti, como ser solo y como individuo dentro de un grupo.” La dualidad es una de las constantes en el proceso de creación de Plensa, en el que conjuga los opuestos (material e inmaterial, presencia y ausencia, razón y espíritu) con el objetivo de despertar emociones en el visitante, apelando a factores sensoriales y a la memoria.

143 *Ibid.*144 *Ibid.*

NUÑEZ, 1993.

FIGURACIONES
271



MP & MP ROSADO



RICHARD CHANNING FUNDATION, CABEZAS ENTRELAZADAS, 2002

NONO BANDERA. 2002
DOBLE RETRATO BARBUDO,

Desdoblamientos

La dualidad se convierte pronto en un asunto central en torno a la identidad, la figura del individuo duplicado, desdoblado, igual a sí mismo o que se reconoce en el otro, interesa a artistas de distintas generaciones, aunque el trabajo que ha alcanzado más visibilidad sea el de MP & MP Rosado (Cádiz 1971) ya que en las obras de estos hermanos gemelos la preocupación por la figura del individuo y su doble a través de sus consecuencias psicológicas y formales, surge de forma natural a partir de la experiencia de la dualidad (1 en 2 y 2 en 1...), ya que abordan el tema de la identidad en sus múltiples fracturas. Al arrastrar como protagonistas carga autobiográfica, se justifica la fluidez en el trasvase de la emotividad, las elecciones subjetivas. Dibujan un presente caracterizado por su pérdida, así como el entorno que la construye: la introspección interior, la conciencia, el papel de los sentidos o de la propia memoria, y por supuesto la otredad. Temática que se amplía con metáforas y discursos poéticos de base regenerativa, o esencialista, como el paso del tiempo biológico, o la convivencia e interacción de las especies.

Son obras de construcción compleja que remiten al palimpsesto: “a la incesante transparencia de capas autoriales, significativas, textuales, desde dónde proponer al espectador nuevas lecturas de cuanto, sólo al principio, parece un conjunto unificado de proposiciones sobre ámbitos que le atañen directamente.”¹⁴⁵ Un trabajo centrado en la exploración del límite, límites de identidad personal entre los dos gemelos, entre las disciplinas (pintura y fotografía); y están orientadas a la restitución de la experiencia. Defienden un arte que produzca magia y emoción como símbolo de la realidad, que requiere detenerse en la obra y “permanecer a favor de la percepción, trabajando por la hegemonía de lo visual en la relación entre objeto, representación e idea. De ahí la quietud mágica de sus proposiciones.”¹⁴⁶ Entienden la representación como una fábula de la actualidad que nos advierte de la dificultad de concebirnos cabalmente como sujetos, “por lo arduo de la tarea humanista de ser artífice de uno mismo y autor de cierta definición de nuestra conciencia subjetiva e identidad individual (el mundo tercero).” Un estado de deslizamiento entre lo individual y lo colectivo, de pensamiento crítico (atento a la crisis), que señala la dificultad del aprendizaje, el valor de la experiencia, las negociaciones con el otro, o nociones como el individualismo de la desesperación que planteara Eugenio Trías. Las intenciones que dirigen sus trabajos son de orden alusivo y críptico. Las asociaciones son inquietantes y sus planteamientos parecen no quedar resueltos, confiando en que su carácter escenográfico amplíe el significado. La narración mantiene así “un equilibrio inestable entre la escena de un accidente y la reproducción de una fantasía inconsciente, ambientada en una dimensión enajenada y atemporal de una iconografía pictórica”.¹⁴⁷ La puesta en escena se convierte así en un factor relevante, como en *Han dormido mucho tiempo en el bosque*, dónde los dos personajes son hombres de dos rostros, a punto de cambiar de piel, máscara de goma, uno narcotizado, el otro apretándose a la pared para cruzar al otro lado: “a partir de una imagen crean un doble en 3D y lo convierten en la representación en una escultura-ambiente, de esta forma, la obra adquiere la connotación de un reflejo que somete a la imagen a una deformación, pero la vuelve a proponer conservando intacto su recuerdo. Para los Rosado la idea de simbiosis y de dualidad se proyecta en el ámbito de lo real y está encaminada

145 ALONSO MOLINA, Ó.: “MP & MP Rosado”, en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*. vol. II..., p. 328.

146 MARÍN-MEDINA, J.: “Desde el final de un ciclo...”

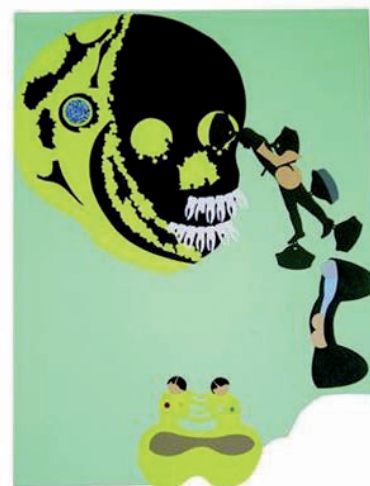
147 *Ibid.*

a indagar los mecanismos mentales que nos permiten reconocer visualmente las cosas y crear lugares iguales a la par que diferentes, separados por umbrales concretos o ideales (...) personajes de fisonomía ambigua, que parecen un álgter ego o un sosia de sus autores.”¹⁴⁸

A veces una dimensión claustrofóbica emana de elementos propios de arquitecturas urbanas, útiles para comunicar y separar el interior del exterior, atrezos, escenografías, *fantasmas afectivos* que buscan despertar la memoria del espectador, apoyándose en la reiteración de acontecimientos que se reflejan el uno en el otro. De forma que se convierten en *verdaderos escenógrafos de sus ideas*, al insistir en el “aire de tramoya teatral- efectos muy estudiados de escala, sucesión de planos, mise en abisme, paralelismos o fugas aceleradas e inaccesibles efectos “de sala.”¹⁴⁹ El hecho de que la pintura se muestre en instalaciones de marcado carácter ambiental busca que el espectador se sumerja por lo emocional: “en última instancia su expansión y apropiación de los espacios tiende a comportarse como un mecanismo de violenta y muy sugestiva inmersión para la conciencia emocional y cognitiva del público, al cual no le quedan grandes márgenes de maniobra”¹⁵⁰ La estética elegida no sólo señala lo precario de la identidad, sino del espacio mismo: “Un paso más allá de la idea evanescente pero, al mismo tiempo, un paso más acá del asentamiento de lo efectivamente real, justo ahí se abre para los Rosado, cierto territorio específico, tan a su medida, dónde la representación simulada se revela como tal sólo a partir de su progresivo desmoronamiento. (...) todo a punto de venirse abajo tras unos instantes emocionantes en los cuales ellos han conseguido equilibrar las fuerzas que empujan al desastre, a la implosión, al desvelamiento último -altheia- de un núcleo de falsedades, de irrealdad manifiesta.”¹⁵¹

Ya se ha señalado mas arriba como algunos artistas introducen un doble de si mismos en su obra, ya sea en forma de álgter ego positivo como en el caso de Serzo, o como medium en el de Linarejos Moreno, forzando la figuración humana hasta asemejarla a una condición autómatas, fantasmal e irreal. Al fin y al cabo, la imaginación artística retoma lo real para cuestionar su significado. Otros artistas acuden de forma ocasional a la figura del doble que encontramos en las gemelas de Gallardo, o en los curiosos tres hermanos de Valle, con su aparente pose conformistas y felices en su elección. La novia de Gadea se multiplica como una noria. Mientras los siameses de Pulido permanecen bajo la atenta mirada de la calavera.

Otra figura con la que la imagen alcanza mayor sentido de lo siniestro es la figura bicéfala, imposible en la realidad y por ello con connotaciones monstruosas, se repite en las sofisticadas y perversas chicas de Martín Sáez, en los seres de Marty, o en las mujeres de Rivero de mirada desafiante y una fisura que deja ver un animal, una oscura fisura como la del doble retrato que André Masson hizo de Breton la cual dejaba ver multitud de cabezas. Como en la herma griega del dios Jano en la que dos caras miran hacia lados contrarios, estas cabezas bicéfalas pueden leerse bajo esa simbología, el comienzo y el final, recurso que aparece igualmente en la obra de Nono Bandera. La herma doble se ha interpretado como una metáfora de la experiencia ambivalente de Eros y Tánatos, amor y muerte. Dualidad que está presente en otro registro, en el que aparecen sólo las cabezas cortadas pero igualmente inseparables, como en las imágenes de Nuñez o Matos, aquí los referentes



PULIDO



VALLE. TRES HERMANOS, 2005



MA JOSÉ GALLARDO

PATRICIA GADEA, 2002

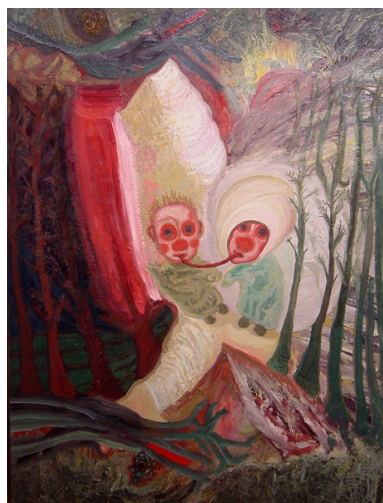

FIGURACIONES
273

148 *Ibid.*

149 ALONSO MOLINA, Ó.: “MP & MP Rosado...”

150 *Ibid.*

151 *Ibid.*



PEINADO. *SERES DEL BOSQUE*, 2009. 116 x 89 cm.



LUIS VIGIL



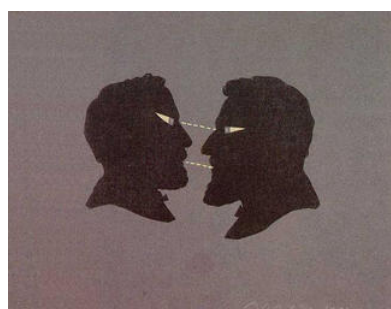
POMET.



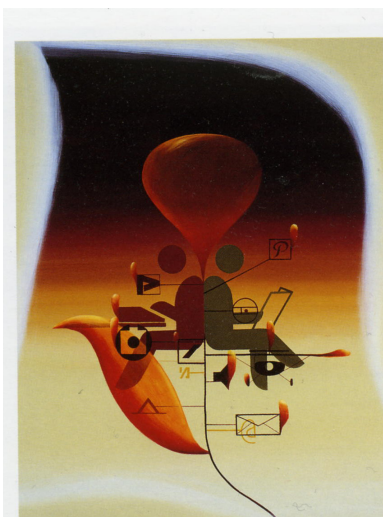
JAVIER UTRAY. *FUMISTAS, FOSFENOS Y FLOGISTAS*, 1999. INKJET/LIENZO.



COBO.

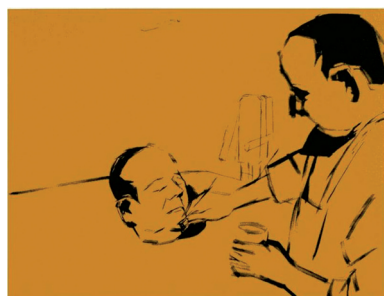


EDUARDO ARROYO. *DOBLE RETRATO DE GIUSEPPE VERDI*.



MESTRE. *EL QUE SE DESDOBLA Y PROYECTA*, 2001.

RUBÉN GUERRERO



son claros a dos vías estéticas que influyen directamente en esta corriente que recoge lo siniestro y el desasosiego, por un lado la imagen de Cahun y su investigación sobre la identidad que venía a mostrar que no hay una imagen que case con la verdad del ser, pues este carece de un yo auténtico, único e inamovible,¹⁵² y por otro la de Joel-Peter Witkin y su particular visión del cuerpo a través del amor y la muerte incidiendo en la deformación y anormalidad como tabúes sociales.

En las dos figuras que se dan la espalda en la obra de Mestre *El que se desdobra y proyecta* puede leerse también el esquema del dios Jano.

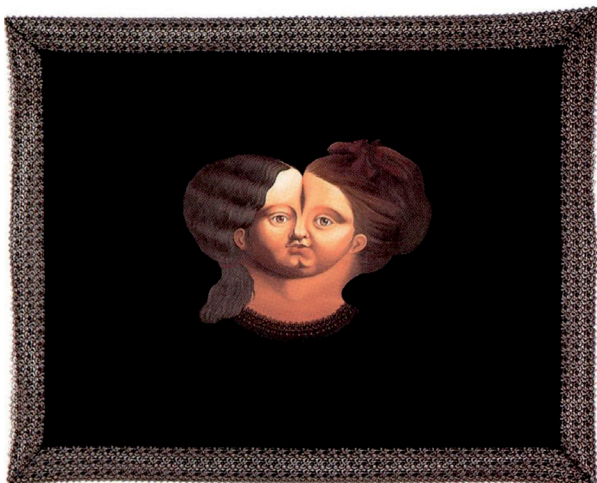
Si bien por un lado, el doble era en el análisis freudiano, una genuina garantía contra la destrucción del ego y por ende de la muerte. Por otro, en su devenir fantasmal la figura del doble se relaciona con lo siniestro u ominoso, y así deviene funesto anticipador de la muerte. De esta tensión parecen surgir los distintos registros figurales.

Lo onírico, surreal y grotesco se aúnan en las obras de Peinado, Vigíl, Curro González o Paco Pomét, cuyo personaje desdoblado es rescatado de su propia y anónima memoria histórica para sufrir un cambio de escala, recurso muy habitual en su obra, basada en fotografías antiguas o escenas del cine. El denso blanco y negro adquiere valor simbólico, como si fuera el lugar de la memoria. Escenas reconocibles en las que de una aparente normalidad surge lo extraño, heredadas del 'Realismo Mágico' de los años treinta, busca la yuxtaposición de imágenes y conceptos que alteren la narración, son historias inacabadas que invitan al espectador tanto a buscar una explicación que la concluya como a evocar deseos no realizados. Una obra basada en el artificio en la imitación y falseamiento de la

152 ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Ed. Nerea, Arte Hoy, Guipuzcoa, 2004, p. 23.



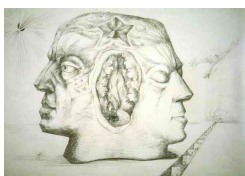
MARTY



MARINA NÚÑEZ



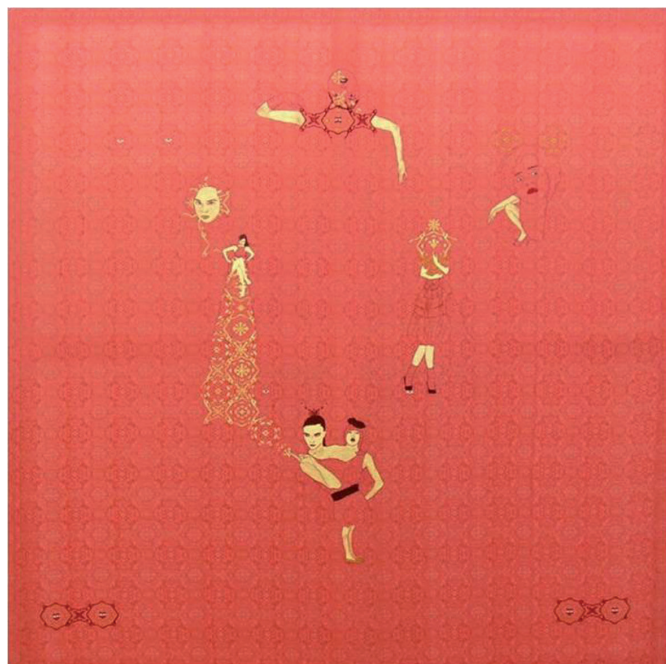
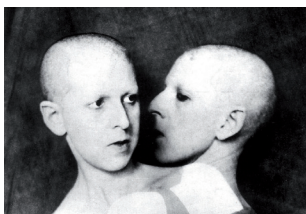
MATOS



ANDRÉ MASSON. 1941.
RETRATO DE ANDRÉ BRETÓN,

JOEL PETER WITKIN.
LE BAISSIERREM. (FOT.)

CAHUN. ¿QUE QUIERES
DE MÍ? 1928 (FOT.)



ESTEFANÍA MARTÍN SÁEZ



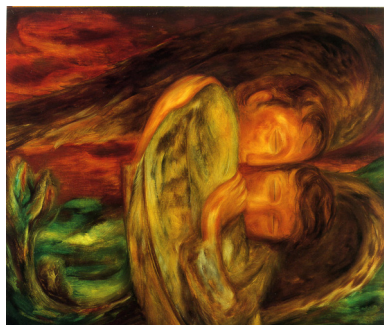
RIVERO

CHECHU ÁLAVA, TWINS



SARAIBA, GEMELOS.





SAVATER. JACOBO LUCHANDO CONTRA EL ÁNGEL, 1993.



PULIDO



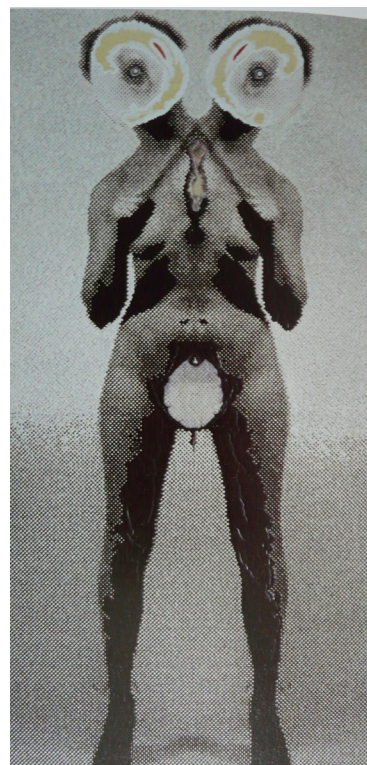
JORGE GALINDO. LA META-MORFOSIS DEL DÍA. TEMPLE/TELA.



VILLALBA, EFIGIE ORGÁNICA, 1996, MIXTA-EMULSIÓN FOTOGRÁFICA



PERENIGUEZ, 2010, EL DOBLE.



ZUSH, 1989-90

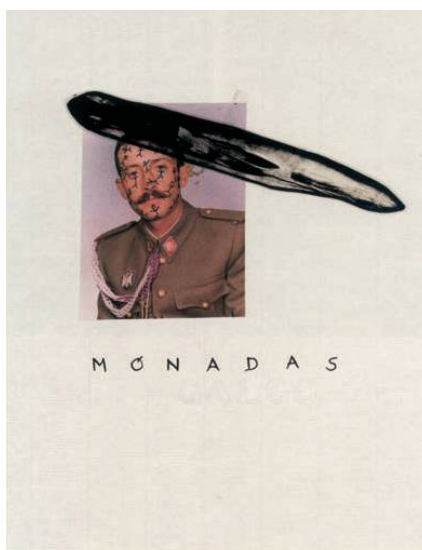
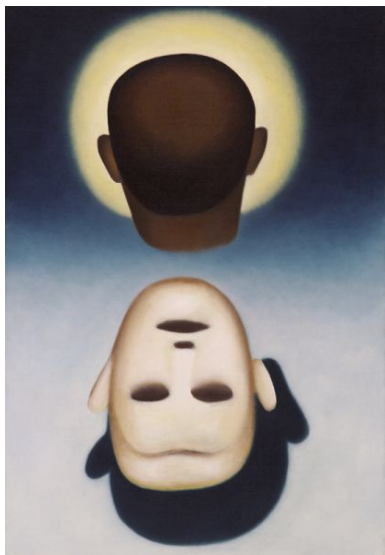


COBO. 2004
EL MISMO.



COBO. 2003
EL OTRO.

PACO DE LA TORRE. 2007.



UTRAY



RUTH GÓMEZ

realidad en la que fotografía y pintura constituyen “una simbiosis perfecta entre la iconografía estática y el pensamiento evolutivo.”¹⁵³ Luis Vigil deja espacio en sus obras para la ironía evidente, que también cultiva Pomet, la ironía lleva a la

153 Nota de prensa Galería My Name is Lolita Art, 2010.



CURRO GONZÁLEZ, 2001



RIVERO

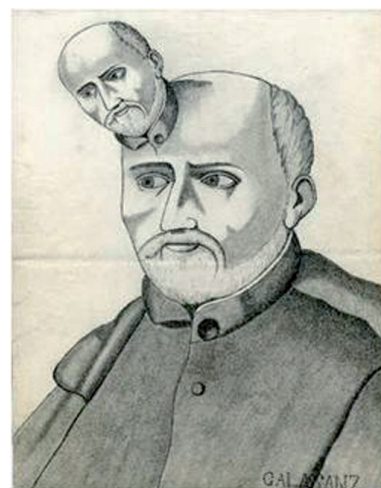
imagen a un plano casi irreal, fuera de toda lógica y está sin duda presente en el retrato gemelar o en los autorretratos con la cabeza cortada del propio artista, aquí Rubén Guerrero recoge a un creador construyendo su propio doble.

Desde otro punto de vista, Luis Gordillo se interesa por la dualidad, con sus meandros que remiten a lo complejo de un cerebro, pero también de un aparato digestivo. El doble y las estructuras son uno de los ejes que estructuran su trabajo en los que el espejo actúa como un plano perpendicular a la imagen origen. Así sucede en algunas imágenes de Cobo muy interesado también por la figura del doble: “Con ello estoy diciendo, también, que el universo estético de Chema Cobo es, ya en su raíz, eminentemente dual y se proyecta siempre en una clave de desdoblamiento. En uno de sus aforismos, escribe: ‘Yo somos dos’. Y en el siguiente: ‘Yo somos gemelos’. De modo que Cobo sigue al pie de la letra el consejo de Humpty Dumpty y así, desdoblándose, se mantiene ‘en sus siete’”.¹⁵⁴ Espejo y mito de Narciso, Javier Utray escoge el reflejo en el agua pero la figura está sumergida en ella, las imágenes de Galindo y de la Torre pueden entenderse como fallidos juegos especulares por los que la imagen primera no encuentra su doble, no encaja. La obra de Savater *Jacobo luchando contra el ángel* convierte la lucha en un abrazo, y a los dos personajes en el mismo, ¿reflejado?, como la misma calavera de Pulido que puede al menos, lamentarse en aguas tranquilas.

El cráneo deformado por una anamorfosis que aparecía en *Los embajadores* de Holbein será utilizado por Javier Utray para su autorretrato. Lacan señalaba como aquel cráneo no sólo reflejaba la propia nulidad del ser humano, sino que el uso de la dimensión geométrica de la visión para atrapar al sujeto, era “insinuación evidente del deseo que, por tanto, permanece enigmático.”¹⁵⁵ Pero quizá este análisis no interesara a Utray “no me cuentes lo que decía Lacan porque nunca atina”¹⁵⁶, comentaba. Como el cráneo que se apoya en la cabeza de Utray, otras cabezas lo hacen sobre los personajes de Rivero, Pomét o Bandera, que parecen sufrir una extensión del ser interior, como una posible conciencia, o de una voz *otra*, como en la esquizofrenia con la que tendrían que convivir. El sufrimiento interior que debiera estar escondido como un ‘fetus within the fetus’ se hace visible, se exterioriza hacia fuera. Quizá esta idea originará el autorretrato de Bandera, en una secuencia que pudiera ser inacabable como la desagradable pila en equilibrio que se sostiene sobre la doble cabeza.



POMÉT, DELEUZE



NONO BANDERA

MI NACIMIENTO, 2008



154 JIMÉNEZ, José: “Chema Cobo. El artista es un fingidor” [en línea], en *elmundo.es*, 22/01/2002.

155 LACAN, Jacques: *Seminario 11, Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós.

156 Cit. en MORIARTY, Marta: “En esta calavera vive un amigo”, en *slowrythm.blogspot.com*, 31/03/2009.



PEPE CARRETERO
GERMÁN GÓMEZ, DE PADRES E HIJOS.
MIXTA



ESCUELA DE FONTAINEBLEAU

NONO BANDERA



De Padres e Hijos

Si el cráneo funcionaba como vánitas en Utray, Bandera elige una imagen más irónica en *Tempus Fugit*, el personaje se representa de mayor o se ve reflejado en su padre. La figura del padre aparece en la obra de varios artistas en estas últimas dos décadas. Carretero se ha autorretratado en varias ocasiones con el retrato de su padre, en uno de ellos con una lectura más poética, intentando retomar la



PEPE CARRETERO

relación de la infancia sentándose en las rodillas. A pesar de la atmósfera cálida de la escena, resulta inquietante porque los cuerpos están desnudos, padre e hijo, algo que uno no espera que suceda en la realidad. Carretero construye imágenes que son inhibitoras también para el espectador, y a pesar de que éste pueda encontrarse sobrepasado ante la saturación de imágenes y su carácter excesivo, frente a las obras de Carretero el espectador todavía tiene posibilidad de ver, de sentir inquietud y pudor, de responder a imágenes que han sido planteadas con gran valentía. En la otra imagen la escena es el reflejo del espejo de un aparador del dormitorio tradicional. La composición remite a la extraña obra *La duquesa de Villars y Gabrielle d'Estrées en el baño*, pintura de la Escuela de Fontainebleau (Jean Cousin) que representa a dos hermanas desnudas acicalándose. Carretero se muestra también desnudo en una atmósfera densa, que genera tensión bajo el irónico juego de la sombra. El doble de sí mismos frente al espejo, el rostro repetido y desplazado del padre, la mano y su sombra, la madre volteada al fondo de la habitación, construyen una composición compleja de dualidades y reflejos de marcado carácter siniestro y onírico nada habitual.

Las difíciles relaciones del individuo con la figura del padre como autoridad ha interesado también a



PACO CORTIJO. *AUTORRETRATO DE MI PADRE*, 1992



DUCHAMP



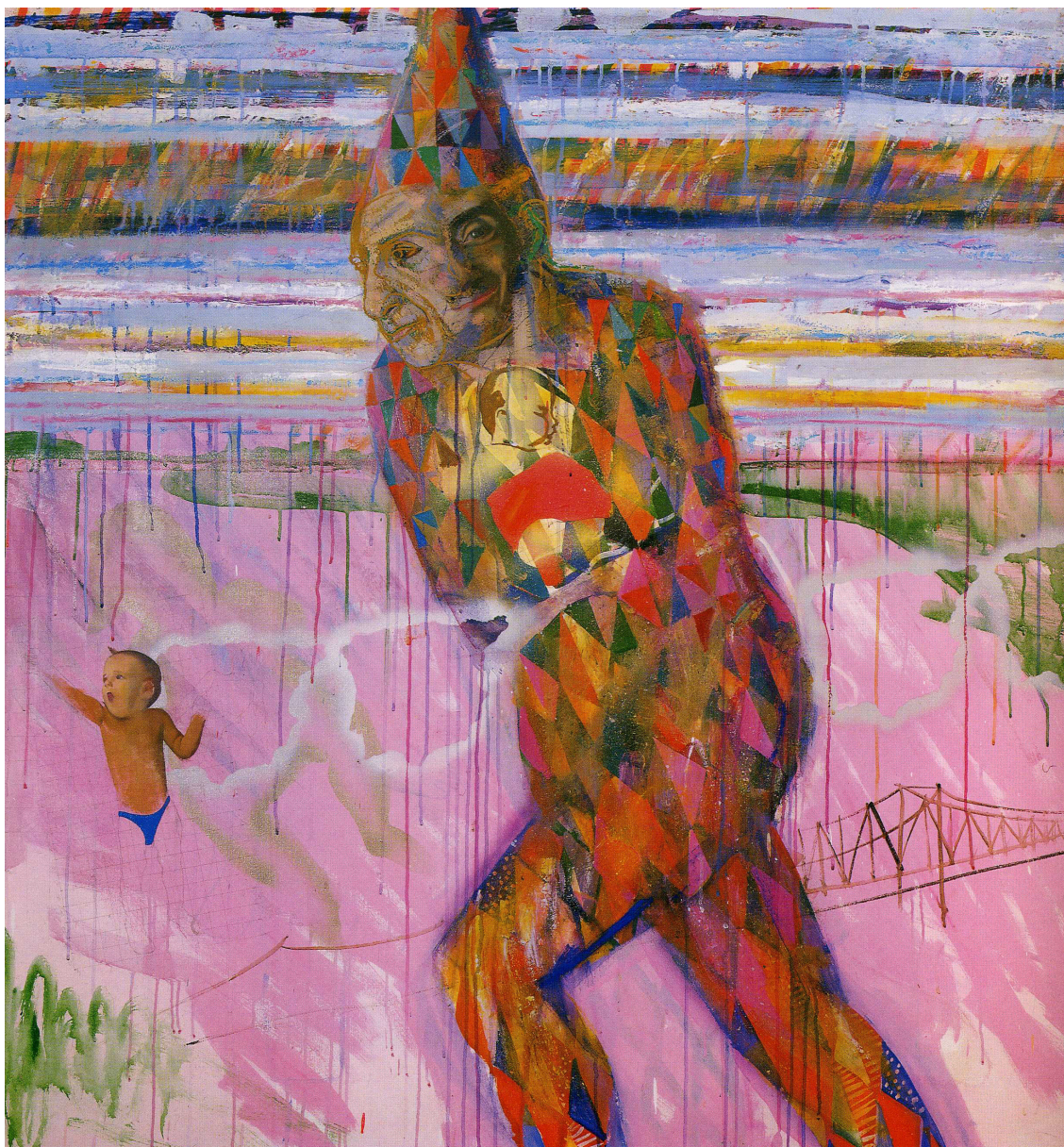
WARHOL



WARHOL

LUIS GORDILLO. *DOBLE AUTORRETRATO DE MI PADRE*





CORTIJO

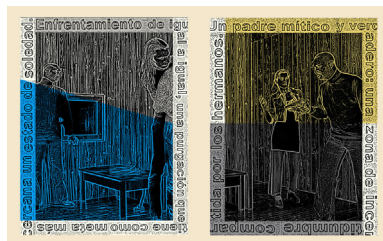
artistas de generaciones anteriores que han representado a la figura del padre como doble de sí mismos. Primero Cortijo en *Autorretrato de mi padre -desplazamiento del rostro*, presencia fantasmal- y posteriormente Gordillo, con *Doble autorretrato de mi padre*.

En esos años Cortijo recurrirá habitualmente a la figura del individuo con doble o triple rostro, no sólo en los autorretratos. La mayoría de los personajes tendrán varios rostros superpuestos, como índice de una situación de tránsito de transformación o cambios. De igual forma que su pintura entró en crisis e intentó salir de ella con soluciones más libres y expresivas¹⁵⁷, sus personajes reflejan una crisis de identidad, propia de tiempos convulsos. En estos años tiene lugar la Primera Guerra del Golfo, cuya crítica ocupa gran parte de esta serie de obras, crisis social que se suma a aspectos biográficos que el artista aborda con valentía y recursos insospechados. El rostro duplicado del autorretrato es similar al retrato por fotomontaje que realizó Victor Obsatz de Marcel Duchamp en 1953, y que en opinión de Victor I. Stoichita apuntaría hacia la excisión de la representación del rostro en occidente. El autor encontraba igualmente en los métodos de hiperrealización de Warhol, el desdoblamiento y la multiplicación, no sólo la constatación de una identidad en la que lo uno es múltiple, lo mismo diferente, sino la evidencia de la tensa y dramática relación del individuo posmoderno. Stoichita encuentra en

157 RAYA TELLEZ, José: *El Pintor Francisco Cortijo, 1936-1996*. Tesis Doctoral, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Serie Arte, nº 16. 2000.



CORTIJO


PEDRO MORA, S/T
PLATOS PINTADOS

TXOMIN BADIOLA, MIXTA
2007 ANXIETY

TXOMIN BADIOLA, 2007, MIX-
TA


el estático autorretrato de Warhol una acción: “En la cámara oscura del estudio, Warhol se revela. Al hacerlo, se des-hace. Lo que vemos es un autorretrato y a la vez un escenario poético.” La sombra proyectada “ya no es un proceso que confirma la <<presencia real>>, tal y como la tradición occidental lo había instituido” sino que para este autor este proceso “Es una experiencia que apunta al último estadio de la hiperrealización de la persona, a la realización suprema de su propia nada” Stoichita advertía en el rostro de Warhol “aquel que se <<desvela>> la paradoja de una representación del yo, “vista como desaparición monumental, cósmica.”¹⁵⁸ La obra de Cortijo de principios de los noventa se inscribe así en la problemática de la reduplicación de la identidad, como consecuencia de una escisión. El rostro del autorretrato de Cortijo recoge la dialéctica de la representación occidental que interpreta la frontalidad y el espejo como la forma simbólica de la relación del yo consigo mismo, mientras el perfil y la sombra constituyen la forma simbólica de la relación del yo con el otro.

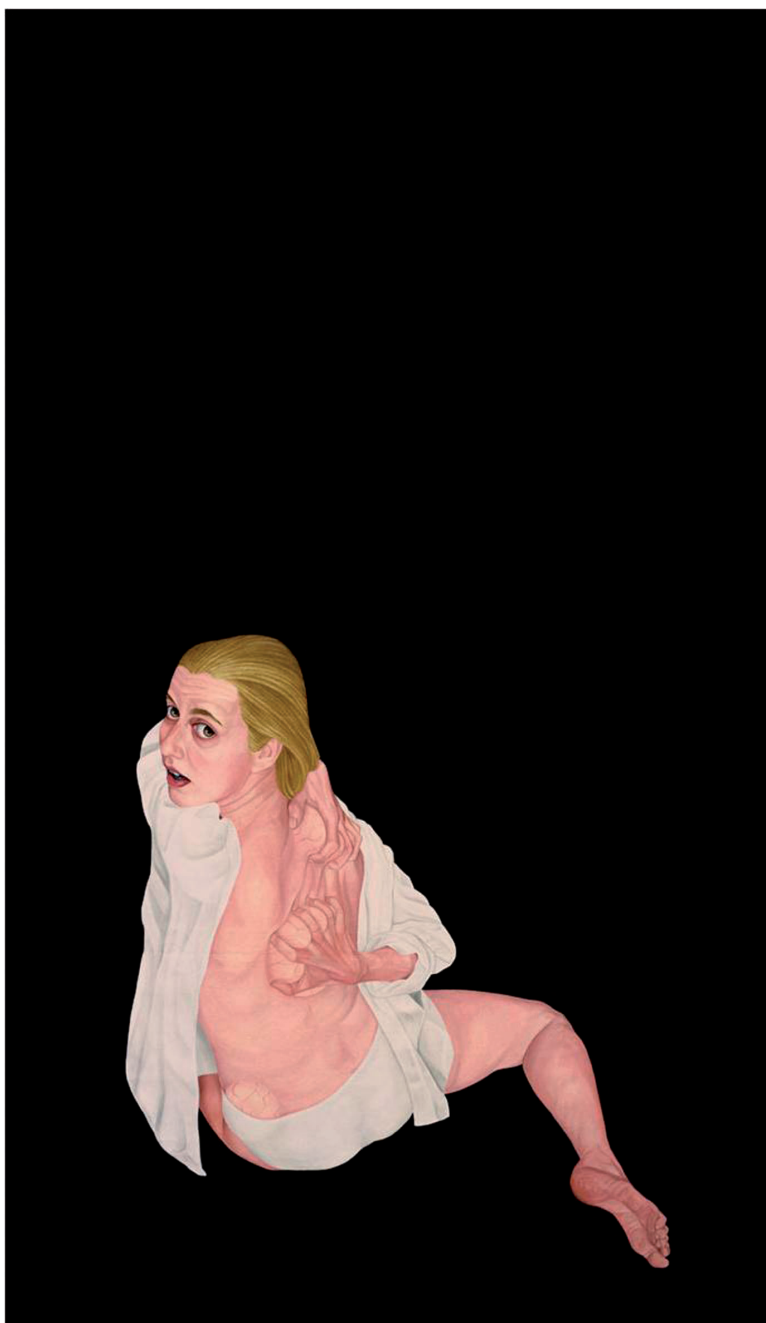
Si para el arte feminista el interés por el cuerpo llevó a que mujeres artistas tomaran como asuntos centrales de su trabajo experiencias autobiográficas relacionadas con la maternidad abordándolo directamente en sus proyectos, no es nada habitual que los hombres artistas incluyan este tipo de experiencias en su trabajo. Obras como éstas permiten entender como se ha ejercido el dominio cultural sobre el cuerpo. En esta serie de Cortijo la paternidad de su nieto Adriano se convierte en el hilo conductor. En el desdoblamiento de su rostro *desvela* una huida hacia adelante. La participación de varones en su propio análisis y auscultación favorece así el desmantelamiento de los estereotipos sobre la virilidad.

De la misma forma que en los autorretratos de los artistas con la figura del padre se manifiesta un encuentro identitario y la conciencia del paso del tiempo; en los numerosos autorretratos, casi de carácter fantasmal, que realiza Cortijo con su hijo-nieto Adriano o su nieto Trajano, pueden entenderse como la representación del vanitas.

La figura del padre es evocada en una obra de Pedro Mora con platos pintados de negro. Por su parte Txomin Badiola dedica varias series a las referencias culturales y el entramado social en la que el padre se inscribe, desde la casi patología de las relaciones paternofiliares, basadas en la violencia o en la anulación del hijo. Badiola se ayuda del texto, *Un padre mítico y verdadero*, *Un hijo que procrea a su padre*, para evidenciar la lucha identitaria que se establece en el entorno familiar y como la sociedad esconde los dramas que esta genera.

Las artistas españolas han abordado la maternidad no tanto desde el punto de vista autobiográfico, como desde el cuestionamiento de la identidad femenina y los roles impuestos, como es el caso de Eli Cortiña que retoma imágenes publicitarias del pasado para hablar de roles impuestos, o Marina Núñez (Palencia, 1966) que ha utilizado la figura de la Virgen con el niño como referente cristiano y cultural para abordar el tema de la gestación con un resultado inesperado y siniestro. Núñez viene trabajando desde que realizara su primera exposición en solitario en 1993 en la galería Buades (Madrid), en torno a la figura de la mujer y su cuerpo como exteriorización de la opresión a la que ésta es sometida. En su obra lo terrible se desarrolla en lo excesivo e impactante, y la imagen está dominada, como en la obra de Marty, por la noción de siniestro que ha sido verdaderamente productiva para toda una generación, incluso para los que se han volcado en la utilización de la pintura.

158 STOICHITA, Victor: *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid, 1999, pp. 238-240.



MARINA NÚÑEZ

Locura, Muerte y Vestido

Lo siniestro y terrible así como la idea de otredad, de lo monstruoso y fuera de la norma, encuentran en el cuerpo, el icono fundamental tanto para los asuntos feministas como para el cuestionamiento de los avances científicos y tecnológicos. Marina Núñez ha publicado un texto “Razonando la corpulencia de las modelos”¹⁵⁹, como aportación a un tema, el cuerpo, que se ha convertido en las últimas décadas en uno de los principales campos de estudio, no sólo científico, sino de las *nuevas disciplinas* de conocimiento. Desde publicaciones destinadas a un público mayoritario como la *Historia del cuerpo* de Corbi y Courtine, y Vigarello, o la *Historia de la belleza* de este último, a las más especializadas de autores como Foucault cuyas

159 NÚÑEZ, Marina: “Razonando la corpulencia: el dibujo de las modelos”, en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 365-393.



ELI CORTIÑAS

MARINA NÚÑEZ



MARINA NÚÑEZ





MARINA NÚÑEZ

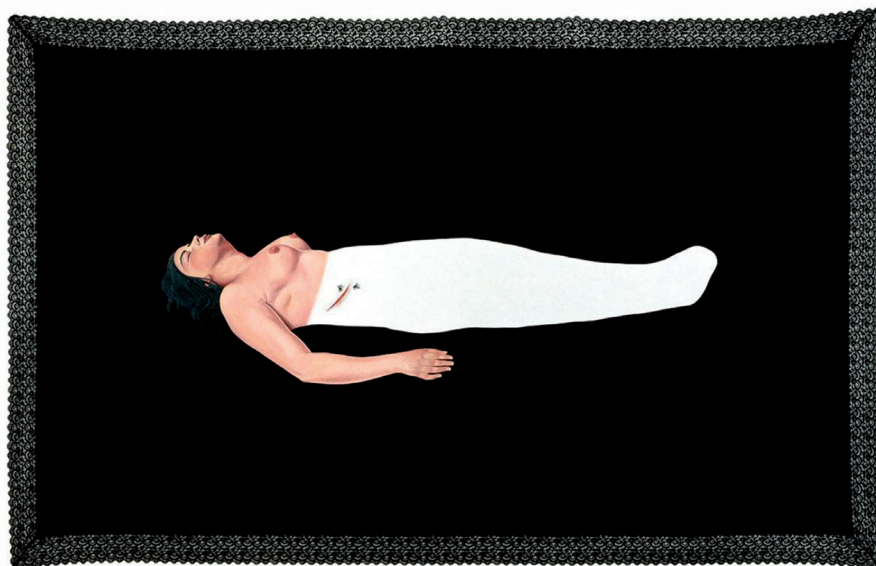
relaciones han sido determinantes para el acercamiento al cuerpo desde la estética y el arte, se aborda un concepto fascinante por su capacidad de ganar significados. ‘Cuerpos-máquina’, exentos de voluntad, de subjetividad, de responsabilidad, ‘cuerpos dóciles’ entonces, gobernados por el poder desde las tecnologías del control biológico (biopoder), etc. Son estas nociones las que han despertado mayor interés en la crítica y la producción artística, en España autores como Pere Salabert, Pedro A. Cruz Sánchez, Carlos Reyero en su reciente *La belleza imperfecta* (Siruela, 2005) o Juan Antonio Ramírez (*Corpus Solus, Edificios cuerpo*) se han acercado a estas estéticas negativas del cuerpo y han recogido la atracción por lo abyecto y el ‘cuerpo-cadaver’, por la biotecnología y la noción de cuerpo respecto a las micropolíticas, y en definitiva la manera en que el arte último se ha enfrentado al fenómeno de los cuerpos no-canónicos, no-sanos, y no-productivos. Y es que cómo señala Ana M^a Guasch el cuerpo se ha convertido en el objeto en el que se vuelcan todas las necesidades: “el cuerpo humano no sólo vende en la publicidad como expresión de los deseos del ‘ser social’ que quiere atravesar la línea roja que separa y a la vez une la élite con la masa, no sólo vende como material humano que necesita un continuo reciclaje y adementamiento que según los casos provoca complejos o sublimaciones, no sólo es pasto de gimnasios, pasarelas y dominicales necesitados publicitariamente de aconsejar lo apetecible pero frecuentemente inancanzable.”¹⁶⁰

En este contexto el trabajo de Marina Núñez ha ido derivando según ella misma confiesa desde inicios más intuitivos, de atracción estética y formal, a un rotundo posicionamiento ideológico en torno a los discursos de género. Locas, mónstruas y ciborgs le han servido para reflejar políticas de representación de la diferencia, a través de la expresión de la inestabilidad de la identidad. La autora ha relacionado directamente las patologías psíquicas de la mujer con la posición supeditada al hombre y la imposibilidad de realizarse como persona. Con estas series señala la capacidad de subversión de cuerpos y actitudes anómalos, ofreciendo un alegato en favor de una historia no oficial que se convierte en narración de otras vidas, de identidades fuera de la norma: “todo aquello infranormal o que mezcla sus partes y características, etc., cuerpos y mentes con algo irremediabilmente quebrado, víctimas más de la sorpresa, el miedo o el asco que de la compasión y la dolorosa empatía. Son los otros. Ese exótico inmediato, cercano, a la vuelta de la esquina pero recluso e invisible, y que hace presa en la mujer de manera ejemplar. Ella es la diferencia por antonomasia.”¹⁶¹

Miguel Cereceda describía la atmósfera en la que se desenvuelven esos cuerpos: “es un mundo siniestro e inquietante que parece asediar a la mujer (¿es acaso el mundo del deseo masculino?). Su obra tiene ciertamente un carácter luctuoso y funerario (una estética de lo sublime que se complace en el dolor, en el sufrimiento y en la muerte).” En estas imágenes de desolación normalmente pintadas sobre fondo negro se ha señalado también su capacidad de acercarnos al universo del misticismo secular

160 GUASCH, Anna María: “Las estéticas negativas del cuerpo: Belleza, Monstruosidad y Abyección”, en *Exit-Book*.

161 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos ...”, p. 112.



MARINA NÚÑEZ



MARINA NÚÑEZ

(donde la vida es solo una transición que se resuelve en la esperanza de un más allá). Al hacer simultáneas la cabeza y la calavera, la carne y el hueso, recrearía los paradigmas del surrealismo, en Bataille, Magritte y “en el anacronismo intencionado de la falta de ubicación temporal, recreándose en el paréntesis inhabitable del tránsito, y evidenciando que la historia ha dejado de servir como referencia”.¹⁶²

Núñez no ha renunciado a lo largo de su trayectoria a una poética dominada por la idea de siniestro que aparecía ya en sus primeros bodegones, y que se mantiene en sus últimos trabajos con técnicas de realización y edición de vídeo centrados en la visión, en las expresiones de la mirada y en los ojos, al construir secuencias que provoquen repugnancia en el espectador o imágenes de antigua indagación simbólica: “estas piezas responden más puntualmente, y al amparo de la analítica del horror de Julia Kristeva, a la necesidad de subvertir simbólicamente la experiencia del terror como una constante histórica y, por tanto, psicológica.”¹⁶³

En estas obras la iconografía utilizada “se ancla en un imaginario más carnal, que había quedado un tanto diluido en su imaginería cibernética, desmaterializada, y no se manifestaba con tan rotunda teatralidad desde sus históricas inspiradas en Charcot: de manera que afloran directamente las actitudes extáticas y miradas vídriosas barrocas, las deformaciones manieristas y los bosques góticos asimilados en el cine de terror adolescente”.¹⁶⁴

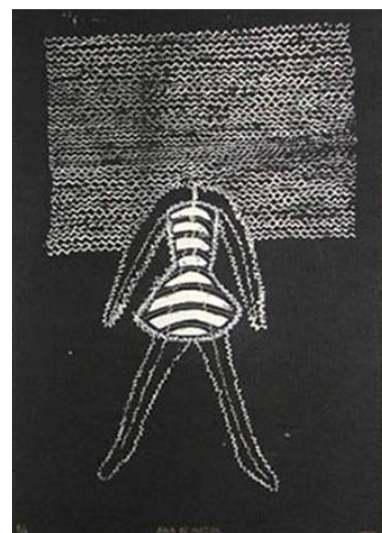
La multiplicación y acumulación que permite la imagen digital le sirve ahora para indagar en el tipo de visualidad que sufre el espectador en esa experiencia especular. La mirada, tema fundamental desde la modernidad, y asunto clave en la actualidad, ha sido también una constante en la obra de Núñez, que quiere poner en problemas al espectador, ¿cómo sostener la mirada de sus seres?, ¿cómo acercarse si, a pesar de ese escenario tan próximo e inmediato, a pesar de lo aparente están radicalmente distantes de nosotros? Sus mujeres nos lanzan: “Miradas al infinito, vacías, estupidizadas o autistas..., enajenadas. La contemplación de estas mujeres y niñas es la de un objeto reconcentrado en su propia interioridad sin fisuras ni

162 s/a: “Marina Núñez” [en línea], en *masdearte.com*

163 VILLA, Rocío de la: “Marina Núñez, ante la experiencia del terror” [en línea], en *elcultural.es*, 23/11/2006.

164 *Ibid.*

MATOS, HILO, TELA





ANA DE MATOS, PIEZA



MATOS MIXTA

fugas, de ahí lo obsceno de nuestra postura: ya no hay escena y, por lo tanto, toda interpretación deviene imposible.. (...) Es como la sospecha que ha de latir en la comunicación con un niño burbuja: ¿no estará el cristal de la campana distanciando nuestro diálogo de algún modo sutil pero irreversible, de tal modo que hay sólo una apariencia de comunicación con él? Pues igual, pero a la inversa: su empecinado silencio es una prueba más de su insoportable elocuencia.”¹⁶⁵ Estrella de Diego señalaba también como esas mujeres, obligadas por la historia a esfumarse -muertas, locas, monstras, cyborgs...- se convierten en una estrategia para desenmascarar las contradicciones del discurso dominante: “En apariencia seductoras, acaban por simbolizar lo que debería haber permanecido callado y la mirada ingenua que ‘observa el cuadro’ se da de bruces con algo que nunca debería haber visto. Es una táctica muy ‘postconceptual’: seducir a la mirada en un lugar que presentía cómodo para aniquilarla después a través de lo silenciado sobre las representaciones femeninas.”¹⁶⁶

La mujer desquiciada va a aparecer también en las obras de otras mujeres artistas como Estefanía Martín Sáez, en la que tela y vestido son fundamentales, para Ana de Matos que asocia la mujer a la muerte, el vestido también le sirve para cuestionar su construcción identitaria, de igual forma para Mar Mendoza, o para las mujeres heridas, o apresadas de la obra de Susy Gomez o Amparo Sard. El vestido es como advertía Baudelaire “prolongación transitoria del cuerpo, alma efímera de la existencia más que cobijo o refugio, mecanismo moral donde observamos la belleza misteriosa que la vida fabrica involuntariamente.”¹⁶⁷ En el arte feminista, cuestionar las imágenes de la mujer divulgadas por la moda, se debe a la tradicional ya, identificación, en las sociedades consumistas, de la mujer con el mundo de los objetos y la mercancía. Esta personalización tiene que ser otra, ante el nuevo estatus de lo femenino, que está cambiando en la actual sociedad postcapitalista: “Es la llamada «feminidad sin la mujer» que, en la estela de Baudrillard, recientemente ha analizado Vicente Verdú.”¹⁶⁸

En cuanto a Ana de Matos (1963, Lugo) su incursión en los discursos de género, tiene lugar como consecuencia de la decisión que toma la artista, de dar un giro a su trayectoria artística a punto de terminar el siglo, y abandona unos trabajos que respondían a estructuras netamente abstractas, con geometrías de simbología nada evidente. Será en el 2000 cuando su obra se hace visible en Arco, tras dominar un año antes, el espacio expositivo de Estampa.

La instalación de múltiples obras que construyeron la *Habitación apropiada* formaba una unidad de gran densidad que se componía mayormente de textiles y bordados, heredando la idea de costura que se practicara desde las posiciones feministas en el arte de los 60. Materiales considerados impropios y muy valorados en el arte contemporáneo por entender que no han perdido su carácter transgresor.¹⁶⁹ Eran imágenes de cabezas vacías, que después de estampadas se cosen y pintan, añadiéndose objetos y signos bordados, incluso con el nombre de la autora, se superponen transparencias, etc, consiguiendo una imagen de carácter híbrido de gran rotundidad por la acumulación de estratos y la evocación conti-

165 ALONSO MOLINA, Ó.: *Op. cit.*

166 DIEGO, Estrella de: “Marina Núñez”, en OLIVARES, R. (ed.): *100 artistas ...*, p. 284.

167 REPLINGER, Mercedes: “Sombras del cuerpo”, en *Mar Mendoza. Efímero* (cat. exp.). Universidad de Salamanca, 2006, s.p.

168 ALONSO MOLINA, Ó.: “El terror de las nenas”, *Abcd las artes ...*, nº 778, 30/12/2006, p. 45.

169 BARRAGÁN, Paco: “Ana Matos”, en *El arte que viene*. Subastas siglo XXI, Madrid, 2000, p. 142.



MATOS

nua de la idea de muerte. Factor que estará presente en toda la obra de esta artista, ya que en esta crítica ideológica a un arquetipo cultural, Matos descubriría “bajo la apariencia de un universo codificado como bien, todo el mal secreto que amaga y la idea de la muerte en estado latente.”¹⁷⁰

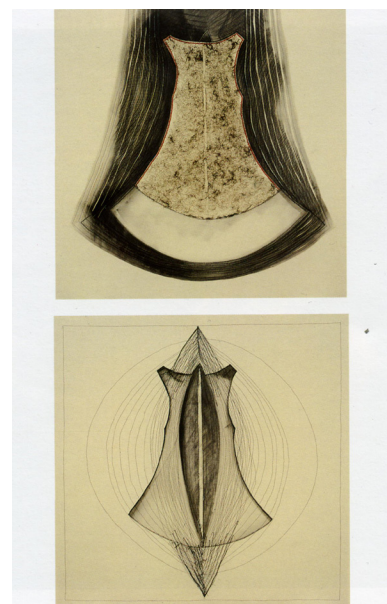
La artista se aproxima al cuerpo de la mujer para cuestionar “el concepto de la identidad y sus artificiosos estereotipos a golpe de aguja y latigazos lingüísticos.”¹⁷¹ En la serie de *Patrones genéricos: muñecas* se conforma una suerte de intrahistoria en la que “La acción de coser, una especie de penetración rítmica- adquiere una fuerte connotación sexual no exenta de cierta violencia. La palabra deviene paisaje conceptual, surge en complicidad con la imagen y transmite y delimita conceptos como amo, modelo, sexo o rol, que ponen en tela de juicio el proyecto moderno”.¹⁷²

En otras series la artista toma fotografías de modelos semidesnudas o procedentes del mundo de la pasarela manipulándolas como hace Susy Gomez. En *Territorios de locura y poder* un carácter siniestro pretende recorrer toda la obra, la artista utiliza estrategias ya habituales en el arte contemporáneo, utilización de fotos antiguas; personajes sin rostro, -aquí princesas y reinas ahora anónimas-, como fantasmas que dejan ver el fondo de terciopelo negro. En la imagen de la reina-madre ante el espejo acude a iconografías propias del vanitas. La aureola de locura también es requerida, la artista declaraba haberlas “estampado repitiéndolas hasta desposeerlas de su tradicional connotación, con la idea de la locura como único territorio posible.” Pilar Parcerisas confirmaba esta posición: “Desde la locura del artista que se permite, como el durmiente y el soñador, estar más loco que el loco, Ana de Matos intenta desmitificar la corona como símbolo” e insiste “Como el loco, que gusta

170 PARCERISAS, Pilar: *Ana Matos. Territorios de Locura y Poder*. Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca, 2004.

171 BARRAGÁN, P.: *Op. cit.*

172 *Ibid.*

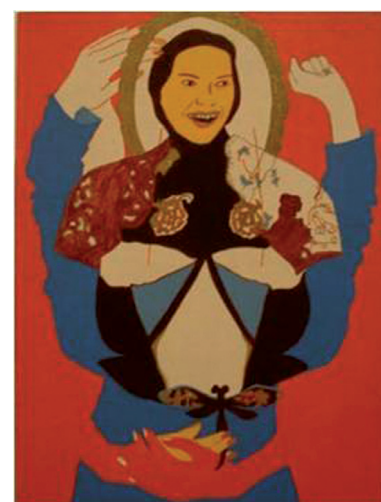


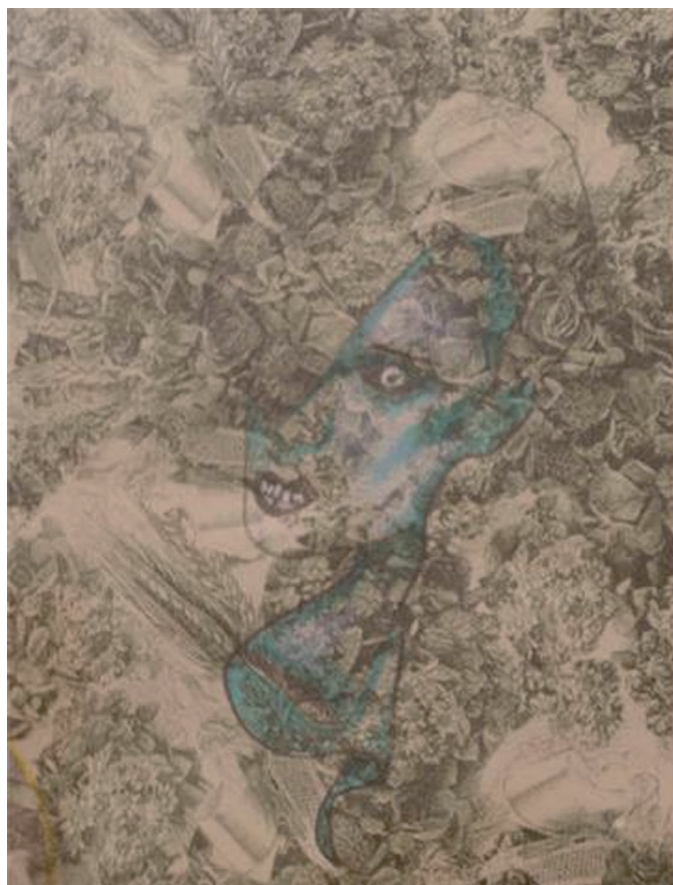
ANA MARÍA DE MATOS. *CUADROS II Y III*, 2000. GRAFITO/TELA COSIDA, PELO Y BORDADO.



MATOS, MIXTA

ESTEFANÍA MARTÍN SÁEZ





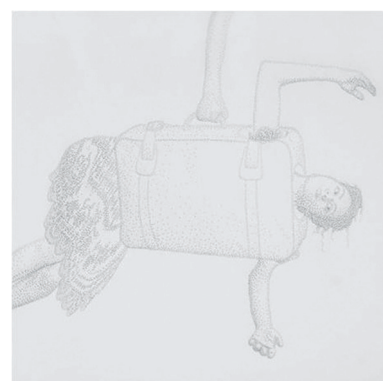
ESTEFANÍA MARTÍN SÁEZ



ESTEFANÍA MARTÍN SÁEZ



MARTÍN SÁEZ, LÁPIZ/LAZO



A. SARD, PAPEL PERFORADO

disfrazarse de rey, la artista denuncia desde la locura como exilio ritual una forma de hacer girar el mundo”.¹⁷³

También Estefanía Martín Sáenz describe a las mujeres bajo la inmersión en la locura y por tanto en lo siniestro. Sus personajes se impregnan de facturas y poses que provienen del universo de lo adolescente difundíendolas. Bajo sutiles detalles anacrónicos, y una narrativa surrealizante la artista construye un conjunto de escenas, alejándose de arquetipos ya clásicos, dónde sus frágiles y hermosos seres dan fe de la nueva condición de la mujer: “Cada uno de esos cuerpos hace de tal dimensión epitelial absoluta, el punto de apoyo para pasiones inimaginables, desproporcionadas. Salta a la vista que estas féminas se retuercen sobre sí mismas con tal violencia que terminan dándose la vuelta por completo, o fuera de sí: ¡furiosas! Pero semejante tendencia no actúa sólo a nivel físico, pues lo que se revela al final es, sobre todo, el plegamiento y la quiebra del sentido asociadas a sus formas.”¹⁷⁴

El título de su reciente individual *Las chicas de Mary Shelley* aludía así al carácter perturbador de estas figuras. Este substrato, romántico, y la atmósfera onírica conseguida cargada de denso simbolismo, favorecen la incertidumbre sobre la naturaleza y condición de sus deseos. Chicas en una edad llena de perversa seducción y equívocos emocionales, estado anímico compartido por “esas mujeres-niñas de Pat Andrea y Balthus que titubean entre sufrir o infligir dolor; de las truculentas eróticas protagonizadas por las damas de Pierre Klossowski, al borde de lo diabólico; o, por último de toda esa familia dispersa que forman nombres como Henry Darger, Marcel Dzama, Amy Cutler, Marina Nuñez, para quienes lo

173 PARCERISAS, P.: *Op. cit.*

174 ALONSO MOLINA, Ó: *Op. cit.*

moral supone una dimensión desligada de la norma.”¹⁷⁵

La propia artista narraba la atmósfera en la que habitan sus personajes: “Con miedo a lo que sabía se sentó, junto sus piernas y esperó. Su hermana apareció y sin más se puso a jugar con aquellas perlas rojas, esas perlas tan bonitas y preciosas que harían perder la cabeza a cualquier persona cuerda. Pero de pronto dejó de jugar: algo pasaba, miró a su hermana y vio que ya no estaba sola. Ya habían llegado, estaban todas y por supuesto, la endiablada risa histérica de su hermana... Extasiadas”¹⁷⁶. Para Camille Plagia, si la fisiología sexual nos proporciona el patrón mediante el cual articular nuestra experiencia, la metáfora básica para las mujeres estaría en el misterio, lo oculto.¹⁷⁷ La obra de Estefanía, era la única que había sido “pintada” en la edición de Circuitos en la que fue seleccionada, evidenciando el escaso interés de los jóvenes de su generación por esta disciplina. En sus composiciones híbridas, herederas del collage surrealista y de los mass media, la pintura apenas cubre los vestidos y atributos de sus personajes femeninos, de modo que el turbador mundo que representa en sus densas telas o más ligeras acuarelas sobre papel, remite también a fuentes textuales y gráficas, (que nacieron rígidamente gobernadas por modelos de representación “centrada”, como recuerda el comisario del certamen)¹⁷⁸. Las acuarelas conservan su lectura tradicional, reservando en gran parte el fondo blanco del papel sobre el que flotan las figuras abstraídas, dotándolas de suaves colores, aisladas o en pequeñas escenas. Las pinturas oscuras, de colores más densos, suele estar realizada sobre telas, tapicerías, con abundantes motivos decorativos, que se fijan directamente a la pared siendo liberadas del bastidor. De nuevo el mundo de la costura recorre la superficie, cosidos, pequeños tejidos de distintas calidades son añadidos, junto con cascadas de hilos sobrantes, y acumulación de alfileres, dan forma a estos extraños personajes femeninos que conviven con el lujo.

Las mujeres de Amparo Sard (1973) a veces autorretratos, pertenecen también a la adolescencia tras una infancia recientemente superada. De forma fragmentaria se narra una historia que atiende al desequilibrio de las emociones y la necesidad de superar todo lo que amenaza con asfixiarnos: las figuras son apenas perfiles “realizados a base de miles de punciones de aguja sobre el soporte (...) construyendo un inquietante mundo de expectativas defraudadas que roza las lindes del surrealismo o los trasiegos de Alice Carroll. Los argumentos sólo se intuyen, entrevelados en escenas turbadoras de exquisita belleza, donde la voluntad de refinamiento y sutileza ofrecen cuidado contrapunto a la angustia del espectador frente a esa mujer acosada”¹⁷⁹

Las chicas se descubren al prestar atención al papel vacío, la línea es una cadena de pequeños agujeros, a medio camino entre la manualidad escolar y las tareas femeninas: “dibujo de verás aurático el suyo, de esa especie inmanejable que hace uso de la “cercana lejanía” como autodefensa.”¹⁸⁰ El vestido que viste a las chicas de Sard es como un ancla en la infancia, el individuo crece pero no puede tomar las libertades soñadas, es la pervivencia de la dependencia de un poder.

175 *Ibid.*

176 ALONSO MOLINA, Ó.: *Residencia de Señoritas...*

177 MARTÍN SÁEZ, Estefanía: *Residencia de Señoritas...*

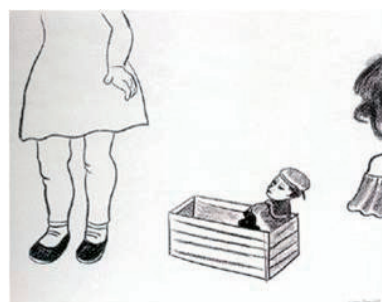
178 ALONSO MOLINA, Ó.: “Partir para regresar”, en *Circuitos 2007* (cat. exp.). Comunidad de Madrid, 2008, pp. 7-11.

179 CASTRO FLÓREZ, F.: “Amparo Sard”, en *Amparo Sard, El hombre Invisible* (cat. exp.). Espacio Líquido y Ferrán Cano eds., Palma de Maiorca, 2003.

180 ALONSO MOLINA: “La mujer invisible”, en *ABCD las artes y las letras*, 19/07/2007, p. 46.



GALLARDO



CARMEN CALVO. MUÑECAS



FIGURACIONES



MAR MENDOZA. LITOGRAFÍA,
PAPEL, HILO



MAR MENDOZA. ESTAMPA DIGITAL SOBRE
PAPEL JAPONÉS.



ALICIA CALLE

MAR MENDOZA.
AGUAFUERTE Y AGUATINTA



En la obra de M^a José Gallardo el traje de comunión y el certificado dotan a esa prenda de carga simbólica, de igual forma que sucede en las obras de Carmen Calvo quien se ha acercado a la mujer a través del vestido antiguo, una mirada hacia el pasado, como símbolo de la infancia de la niña, y fundamental en la construcción de su identidad, a través del juego y del vínculo que las niñas establecen con las muñecas. En su obra siempre ha estado presente la sexualidad y el deseo, el mundo de la sensibilidad femenina.

Excepcionalmente un artista, el pintor F. X. González, como se ha señalado más arriba, realizó una serie en la que los modelos de una antigua corsetería le sirven para aproximarse a la representación de la mujer como una aparición, planteando la duda de si estamos verdaderamente ante una mujer, sólo evocada en el sostén o en el vestido.

Mar Mendoza con *Sombras del cuerpo*¹⁸¹ ha realizado unos vestidos transparentes de papel tisú “como piel seca, apergaminada, que nos hace pensar en la función contradictoria de la epidermis: separar, señalar la frontera entre la intimidad y el mundo y, al mismo tiempo, poner en contacto lo exterior y el interior”. Replinger describe el vestido por tanto, como simulacro y máscara del cuerpo a la vez, lo que desencadena múltiples metamorfosis de la identidad; desde la duplicidad de *Ella* (2003) a la repetición de *Ellos I* (2004) imágenes en las cuales yo soy indivisiblemente esto y aquello; experimentando el otro en mí mismo (Jung). Vestidos transparentes, en realidad, un extraño camuflaje donde el cuerpo ante el exceso de visibilidad se oculta hasta desaparecer por completo como en *Sin título* (2003), convertido en luz; un espectro que se proyecta en las paredes, en las superficies que lo rodean. Los ropajes, entonces, una aparición imaginaria, un auténtico fantasma del cuerpo. El propio dibujo del patrón aparece impreso sobre el frágil objeto vestido, en un proceso que exige “violentar la naturaleza, la textura de la ropa transformando el tejido en solidificada materia donde estampar las medidas del patrón, el esqueleto dibujado de su construcción. La caída de la tela

181 REPLINGER, M.: “Sombras en el...



SUSY GÓMEZ

se petrificará en dibujo y línea; pliegues como cicatrices, costuras como músculos y nervios de una anatomía imposible. Una geometría secreta que trata de salvar el cuerpo fijando el contorno de un orden cifrado”¹⁸² El vestido, que no el cuerpo, es el elemento que fija la memoria de las paredes, los muros y los tabiques de una casa deshabitada. En otra serie, *Niños*, las niñas aparecen con este vestido-patrón, y en otras, niñas y niños tienen adjudicadas sus prendas como si fueran un uniforme, el patrón que deben seguir.

Para Isabel Ulzurum los trajes identifican al ser humano y lo codifican, expresando arquetipos de cada identidad, tanto de los vivos como de la memoria de los ausentes. En *Anima Mundi* tan importante eran las frágiles piezas que evocan el vestido como la sombra que proyectan y el leve movimiento que las permita revivir.¹⁸³

Desde el binomio moda-mujer viene planteando la artista Susy Gómez gran parte de sus series, como son las intervenciones sobre fotografías a gran escala de modelos, que son vestidas u ocultadas con la propia pintura, dando lugar a un ambiguo juego de enmascaramiento y seducción, y a una sugerente tensión entre la voluptuosidad de la modelo y la que añade la propia pintura. Mujer y vestido son el centro tanto de obras de pequeño tamaño, como la serie de acuarelas *Herida* (1998), como en la serie *El flujo de la sangre*. Para Sebastià Camps el tema de *El flujo de la sangre I* sería el de una cenicienta moderna confrontada con su propia crucifixión.¹⁸⁴ En el vestido suspendido de otra de sus obras, Camps observaba una aportación de orden freudiano, el vestido “adquiere carnalidad por el lado del gesto que cura, de la fantasía.”¹⁸⁵ La artista practicaría la autoflagelación y al autoanálisis en sus obras, para este autor la mancha lanzada en parte desde el inconsciente era, “una asunción del masoquismo como elemento constitutivo del cuerpo femenino.”¹⁸⁶ De igual forma la artista cultivaría lo oculto y secreto, al atravesar el umbral, “ir desplazando el lastre inconsciente hacia el lado de la razón, de

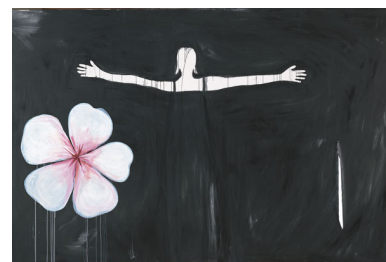
182 *Ibid.*

183 ULZURRUN, Isabel: *Anima Mundi, ánimo ánimo*. Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 2003.

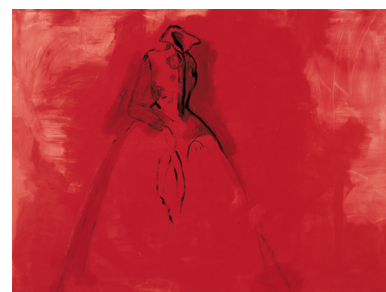
184 CAMPS, Sebastià: “Pentimento: La Línea Originaria”, en *Susy Gómez. El flujo de la sangre* (cat. exp.). Galería Soledad Lorenzo ed., Madrid, 2004.

185 CAMPS, Sebastià: “El Infinito Artístico”, en *Susy Gómez. The Desert Shore* (cat. exp.). Galería Soledad Lorenzo ed., Madrid, 2007.

186 *Ibid.*



GÓMEZ. EL FLUJO...I 2004.

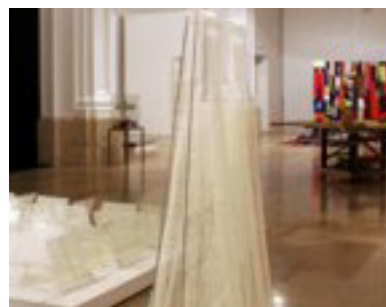


SUSY GÓMEZ. EL FLUJO DE LA SANGRE VII, 2004



SUSY GÓMEZ. EL FLUJO DE LA SANGRE IV, 2004.

ISABEL ULZURRUM





VICTORIA CIVERA



CIVERA, PSSS-PSSS, 2003



VICTORIA CIVERA

VICTORIA CIVERA. 2004



lo visible, del bagaje cultural,” constituiría con ello “una media verdad, un nuevo secreto.”¹⁸⁷ La artista partiría de un *trauma inicial* del que participan sus protagonistas. Artista y representación heridas, mujeres todas sensibles. Estas obras, definidas por la sensualidad, la seducción de los materiales con los que trabaja y la calidez íntima de un lenguaje críptico, se defienden así bajo los parámetros del llamado arte “femenino”.

También los últimos tondos de Victoria Civera están dominados por la imagen de la mujer y *sus complementos*. Si bien la obra de esta artista estuvo inmersa en una abstracción de carácter lírico o introvertido, desde finales de los años noventa, su pintura vuelve a la figuración desplegándose de nuevo en grandes formatos. La artista ha recurrido a diversos materiales y tejidos o pequeños objetos de uso cotidiano que evocan, en su ambigüedad, retazos biográficos y referencias a la casa, lo textil, cotidiano y doméstico, al cuerpo y al sexo. Pero no hay que olvidar que también realizó incursiones más claras y directas en la poética feminista en piezas explícitas como *Hermanas españolas* (1995-96), de un fetichismo sarcástico, o las piezas de denuncia de la violencia de género *Sudario y Reposo* (ambas de 1998). Su última etapa combina así piezas de significado más hermético con obras en las que la figura de la mujer ocupa el centro de atención, ya sea con claras referencias al mundo de la moda, o en actitudes de abatimiento o reflexión, como mostrando estados de ánimo. Situaciones psíquicas que quizá sean un reflejo de su actitud ante el arte: “lo característico en su obra es la indeterminación, la inestabilidad flotante, la equívoca vaguedad que la artista relaciona con el estado febril que sufrió durante una enfermedad reumática en su infancia”.¹⁸⁸ O también el resultado del *Mal de hem*, título de una de sus pinturas, y termino elegido por la escritora Fatema Mernissi para referirse a un estado especial de trance melancólico, o leve depresión que atraparía a muchas mujeres.

Es precisamente en su poder disociador, bipolar, lo que para Rocio de la Villa desencadena la pregnancia ambiental de sus piezas “de áspera vulnerabilidad, y su narratividad difusa, apoyada por sintagmas literarios en sustitutos (*Alicia o el poder de las agujas*, 1994; *Lucerlandia*, 2000); y, en ocasiones, por la aportación de fotografías (*Memoria fabricada*, *Abecedario espiritual*, 1994; *Verbo*, 2000)”. Refiriéndose a las intenciones que le han movido a realizar sus últimos trabajos, Civera manifestaba que pretende “hilar en un espacio doble dos voces distintas. Partiendo de su inherente relación temática e iconográfica, pero agitando las tensiones, fricciones y fisuras emocionales: desde su interacción con el espacio y la intervención de dos nuevas obras, tridimensionales, creadas específicamente para la ocasión”.¹⁸⁹ En *Saliendo del paisaje* (2000), la idea de pantalla o proyección, desde donde la figura parece salir, crea un margen que acentúa también el carácter ilusorio, al mantener la acción sujeta, en el interior del plano general de proyección (paisaje). Las mujeres que habitan u abandonan estos paisajes, en estado de trance, hacen referencia también a la inercia de “permanecer” en el paisaje -cultural, social, físico e interior-.

187 *Ibid.*

188 VILLA, Rocio de la: “Victoria Civera”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas ...*, p. 120.

189 CIVERA, Victoria: “Bajo la piel” [en línea], en *museoreinasofia.es*, 2005.



VIEITES

Cultura y Juventud

La asociación de la moda al ámbito femenino como elemento identitario, se amplía al entorno masculino en pocos años. Ambos géneros se interesan por el colectivo al que pertenecen como generación, con tal intensidad que lo *adolescente*, se ha vuelto tendencia en muy poco tiempo y ha encontrado en la figuración un lenguaje que ha permitido desplegar multitud de valores y preferencias propios de la juventud. La centralidad que logra lo joven parece ser consecuencia de algo más profundo que el evidente despliegue económico que ha manifestado en la última década.

La juventud se describe como un territorio en el que se plantean numerosas cuestiones de orden social, desde el disfrute del ocio y la fiesta, o las relaciones de pareja como escenarios típicamente juveniles; hasta aspectos concretos del presente en el que les ha tocado desenvolverse a los jóvenes artistas, como puede ser los modos de relación competitivos o la sistematización de la vida diaria. La preocupación por la identidad se amplía al tratar cuestiones como la afirmación de la personalidad en una estructura globalizada y bajo las presiones del consumo; pero también intentando dar respuestas a posiciones feministas. La tensión que caracteriza esta etapa se refleja en las obras recogidas anteriormente, en las que los artistas se refieren al suicidio o la muerte para aludir a esa desesperación. Aquellas imágenes muestran a un ser consciente de que “joven es quien se muere a tiempo de no haber dejado de serlo”¹⁹⁰ inmerso todavía en los valores de la cultura pop. Las nuevas iconografías parecen evidenciar además como los jóvenes cuentan con modelos de referencia exclusivamente mediáticos. Estas obras responden a la conciencia de vivir *tiempos oscuros* pero también proyectan confianza en el futuro, como sucede al tratar el viaje como elemento liberador.

190 *Exit express*, nº 51, Abril 2010. Tema central “Arte y suicidio”.

VIEITES, *STRAIGHT NOT*, 2004.



CARMELA GARCÍA. *TRY TO BE.*

Afectación y Melodrama

“Un elegante funeral estético por las pasiones muertas. Y caótico, como los melodramas.”
Susy Gómez.

Artistas de distintas generaciones van ha coincidir en unos modos de representación *afectados*, pero no sólo las mujeres; se ha visto más arriba como también chicos jóvenes, Martín Bermejo, o Sarabia, e incluso Castellano han abundado en el gesto, en el drama -de la fragilidad o del sacrificio-, en el caso de M. Bermejo sus personajes se abandonan como las adolescentes de Civera a una tristeza consentida, en cierta medida disfrutada.

Dibujo y pintura se aferran al gesto, reproducen los modos y modales de unos jóvenes que están inmersos en la cultura pop y *teenager* dominante. La obra de estos artistas comparte un interés por la reutilización de un trasfondo cultural híbrido que mezcla y conecta referentes. Pero también evidencia que *conectan* en gustos y preferencias estéticas. En el tratamiento de la imagen comparten un modo de hacer que difunde lo chic, lo sexy y lo cool, que va a hacer difícil distinguir la lectura feminista que pretende Vieites de la pura celebración del glamour que busca Silvia Prada. A pesar de que algunas de esas obras sean propuestas críticas, en la mayoría subyace el hedonismo y la exploración de un eros subyacente. Estética pop que también prevalece en la obra de los artistas que abordan la identidad masculina como Salvador Cidrás. En estas obras la narración suele quedar interrumpida, las escenas inconclusas, las imágenes no quedan cerradas, como si buscaran señalar el momento, lo instantáneo, lo efímero, el punto álgido del disfrute... denotando una común falta de conclusión, de mensaje claro. Lo intenso antes que la búsqueda de una finalidad.

Moda y juventud se establecen como un binomio, en el que chicas y chicos pueden hablar desde la fragilidad o desde la confianza. Si antes era la infancia la época que delimitaba estados traumáticos, ahora la juventud se describe como una etapa disfrutada y controlada, un territorio fértil, en el que convergen épica y drama.

Desde los noventa se está recuperando el valor del gesto y del sentimiento que habían quedado relegados por la lógica del arte conceptual de los años sesenta y sesenta, o por discursos históricos o sociológicos, y el melodrama, antes despreciado, ha ido ganando terreno y se ha convertido en un motivo central para muchos artistas actuales, entendido como la exteriorización y exageración de los sentimientos. Exposiciones como *Melodrama*¹⁹¹ intentaban recoger los distintos aspectos en los que los artistas utilizaban técnicas melodramáticas para conseguir sus fines: “El melodrama, como género, estableció un repertorio de tipos (el héroe, la heroína, el villano), de gestos codificados (dolor y alegría exagerados) y de mensajes estereotipados (el final feliz, lo virtuoso, lo maligno); una estética, en suma, que fue adoptada por la industria cinematográfica, por la publicidad, la televisión y los medios de comunicación.” Aspectos que ahora “diluidas las fronteras entre buen y mal gusto” pueden recuperarse para el arte. Para la comisaria estos artistas son conscientes de que “lo que antes se decía en una clave comedida, ahora



CARMELA GARCÍA

CARMELA GARCÍA. *UNE FETE EN LE JARDIN*, 2009.

191 VITTE HARTEN, Doreet de: *Melodrama*. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2002. “La naturaleza melodramática” (con obras de Robert Longo o Stuart Klipper), “El melodrama en el cine” (Tracey Moffat, Farra Bajull), en la televisión (Julian Rosefeldt, Christian Jankowski), en la música (Vasco Araujo, Natalie Melikian), “Las entrañas del melodrama” (John Isaacs, Sue de Beer y Laura Parnes, Bryan Crockett), y “La estética del exceso” (Liza Lou, Wim Delvoye, Francesco Vezzoli).

debe ser expresado 'a lo grande''. Buscando no sólo la exageración del sentimiento sino conseguir subrayar el 'yo', "encontrar un significado más hondo en un mundo alienado y desprovisto de la idea de lo sagrado."¹⁹² La exposición contaba con las artistas Azucena Vieites y Victoria Civera, pero el trabajo de Ángeles Agrela, Silvia Prada, Carmela García, Salvador Cidrás y un largo etc, podrían observarse igualmente bajo estos parámetros.

Carmela García es conocida como fotógrafa y como artista de video y proyecciones visuales, que dan forma a una obra se va construyendo como una metaficción: personajes, espacios, obras e identidades que se entrecruzan e interrelacionan a partir de materiales documentales, artísticos y de ficción. Pero la artista ha venido desarrollando también varias series de dibujos, que inciden como el resto de su trabajo en la identidad femenina como construcción cultural. El mural *Try to Be a Boy, Try to Be a Girl* de 2004, estaba compuesto de retratos de común planteamiento y resolución, un mismo diseño, "que proporciona ideales de una belleza andrógina perfilados simple y claramente, sin otra afectación que la del estilo no-ornamental de la línea". La indeterminación y ambigüedad de un rostro joven y esquematizado permite a la artista abordar la noción del género, la complejidad de las adolescentes para ser, la dificultad de la mujer para reconocerse, García incide "en su confusión e impermanencia, para explorar aquel motivo, modelo y obsesión warholiana (formal, conceptual, sexual) de las diferencias y las repeticiones de lo mismo." Otra de las series es la obra *Une fête dans le jardin*, esta formada por numerosos dibujos a modo de storyboard. Se recrea el pasado, haciéndolo verosímil, el documento se transforma en ficción, a través de una reconstrucción cargada de simbolismos y significados, ya que alude al proceso de construcción de la subjetividad femenina en su complejidad y amplitud. Intenta dar la vuelta a lo asumido como algo natural, positivar la imagen que se nos muestra y que se nos da de lo que debemos ser sin elegir ser. Prueba a ser otro, tener otro sexo, pertenecer a otro género y, de esta forma, entender y pensar con unos códigos a-normales.¹⁹³ Carmela García busca hacer pensar al espectador sobre si lo natural existe como tal, o si en el fondo dependemos de códigos culturales preestablecidos que dirigen e intentan ordenar al desconocido género humano que tanto miedo puede llegar a provocar. Esas mujeres y ese espacio son solo realidades ficticias, creaciones del arte, de la imaginación. Todos las obra de esta artista, los títulos de sus series apuntarían precisamente a eso.¹⁹⁴

En la obra de García sobrevive su querencia por determinada poética e idea de belleza. A pesar de su marcada intención política, sus obras no son sólo y de forma unidireccional un elemento crítico en el debate de la politización de la sexualidad aunque se impliquen en cuestiones de la realidad y en un espacio histórico: "sus ficciones y fantasías se despliegan siempre como representaciones del deseo y, en verdad, como representaciones del placer, no como artefactos documentales o evidencias, ni como proyecciones o ilustraciones ideológicas de aquellos discursos." García permite el desarrollo de su idea de mujer a través de sus representaciones, su verdadera capacidad de incidir sobre la construcción de cada individuo crece por tanto en el espectador, en su voluntad utópica "podrían ayudar o contribuir a definir y a desarrollar nuestros sueños y lo que queremos llegar a ser, nuestras percepciones y proyecciones de lo que es posible. Estas imágenes podrían componer,



VIEITES. SOL

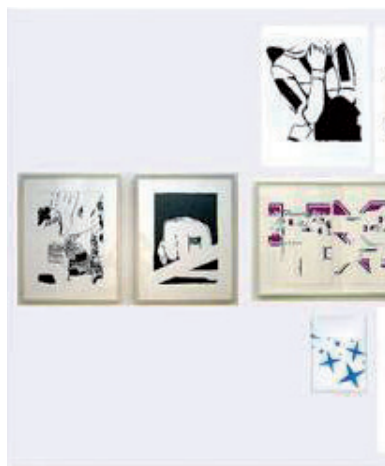
VIEITES. NEW FEMINISM



192 *Ibid.*

193 DOCTOR, Rafael: *Sujeto* (cat. exp.). MUSAC, León, Actar, Barcelona, 2005.

194 ZAYA, Octavio: *Carmela García. El hueco en el espacio* (cat. exp.). CAAM, Las Palmas, 2005.



VIEITES

pues, una ficción de lo posible.”¹⁹⁵

El sentido ficcional no es el resultado de que sus representaciones sean falsas, ni de que sean fantasmagóricas, ya que sus imágenes “reinventan maneras y técnicas de representar orientaciones sexuales reales, innombrables históricos, que todavía cubrimos en el espectáculo urbano y proyectamos como sueño en el espacio natural.”¹⁹⁶ Por este motivo se confía en las posibilidades que abren este tipo de obras al configurarse como proyecciones *queer* sobre la cultura dominante: “Las considero profundamente entrelazadas con estrategias de supervivencia, es decir, modos de lograr que la vida sea vivible.”¹⁹⁷ Para Hansen permiten que nos proyectamos a nosotros mismos sobre cosas y personas y sobre sus maneras de relacionarse entre sí, el espectador se ve obligado a preguntarse si existe en esa imagen, si su vida se hace visible en ese mundo. “Para el sujeto normativo, este ejercicio es superfluo. Pero para el que no está representado es un modo de poner a prueba lo “real”, lo inteligible cultural y socialmente. Hay que decir que ser consciente de que se está fuera de lo inteligible es a la vez una paradoja epistemológica y ontológica. El subtexto contiene elementos de construcción personal y social, pero no es per se subversivo. Aunque cabría decir que algunos signos de la identidad heterosexual se desestabilizan cuando un sujeto *queer* se proyecta a sí mismo/misma sobre esta identidad (grietas, rupturas, intersticios), el privilegio heterosexual (es decir, ser normal y totalmente natural) no se cuestiona, o no necesariamente. Sostendré que las proyecciones *queer* no plantean una agenda política... pero ayudan.”¹⁹⁸ La ficción se defiende así como un proceso cargado de potencial transformador. Escenarios y personajes que se configuran como verdaderas estilizaciones biográficas, como iconos biográficos y de identidad permanente actualizados.¹⁹⁹

De igual forma Azucena Vieites (Guipúzcoa, 1967) parte de premisas feministas que buscan desestabilizar convenciones en las aproximaciones al sexo y el género.²⁰⁰ Las mujeres que propone imitan los gestos de la cultura pop, y en ocasiones se muestran como ‘girly-bad girl’. Son imágenes de chicas rebeldes, que más allá de su realidad o ficción, inciden en la icónica por su capacidad revulsiva, con la intención no de negar la feminidad, sino de perturbarla. En otras escenas aparecen melancólicas o ensimismadas, distantes imperturbables... en un intento de generar nuevos códigos de representación que desnaturalicen la feminidad y la masculinidad, de permitir un registro de posibilidades corporales más amplio. “Lo que pretende con su obra es invitar a la acción, a la respuesta de la audiencia en términos de deseo. Crear estrategias de resistencia a la normatividad del devenir mujer.”²⁰¹

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*

197 HANSEN, Frederikke: “Vivable. Parábola polifónica sobre la proyección *queer*”, en *Carmela García, El hueco en el espacio*. CAAM, Las Palmas, 2005.

198 *Ibid.*

199 MARTÍN, Alberto: “Atlas”, en *Carmela García. Constelación*, MUSAC y Turner eds., León, 2008.

200 Cofundadora de Erreakzioa-Reacción en 1994: espacio de práctica artística/cultural/activista en relación a los factores arte y feminismo desde 1994. Entre sus actividades destacar la edición de diez fanzines (1994-2000) y la dirección de los seminarios *Mutaciones del feminismo*, junto a Ma José Belbel y Beatriz Preciado (2005). *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, junto a Ma José Belbel (2004) y el seminario-taller *Sólo para tus ojos* (1997). Comisarias de la exposición, Estibaliz Sadaba

201 VIEITES, Azucena: *Dibujos del natural*, texto masART Galeria, Barcelona, 2007.

Para las artistas actuales continúa presente el carácter problemático de cualquier representación de la persona femenina y abordan la difícil tarea de proponerse establecer y desarrollar estrategias para representarse a sí mismas sin caer en las convenciones estéticas e ideológicas de la construcción patriarcal de la femineidad. Pero al mismo tiempo la femineidad se percibe como una identidad fracturada, como cualquier construcción psíquica y social, en constante cambio. Y las nuevas aportaciones generadas desde el postfeminismo o el queer dibujan un terreno abierto e inestable.

Vieites formó Erreakzioa²⁰² con la voluntad de romper con una idea de carácter esencialista o biológica del término 'mujer' y del binomio mujer/femineidad, poniendo de manifiesto la necesidad de dejar espacios a otros feminismos que se construyen en sintonía con nuevas coordenadas sociales, políticas, raciales o sexuales. En su militancia Vieites intenta borrar límites entre el arte y el activismo, siendo muy reacia a la literalidad con la que en ocasiones se relacionan los factores arte y feminismo, "como si la imagen viniera después y el arte feminista fuera o sirviera como una ilustración de determinadas teorías. Es importante incorporar en los discursos un lenguaje que proceda de la propia práctica artística y tomar conciencia de que la imagen, la representación, la práctica artística, genera, cuestiona o expande los diversos discursos feministas. Esta literalidad a la hora de expresar y contextualizar el trabajo de algunas artistas o de artistas feministas resulta, en el peor de los casos, claustrofóbico, sin matices, esencialista y resta en lugar de suma. A veces los debates tienen que bajar de nivel ante un discurso y un pensamiento que se plantean desde una mayor complejidad"²⁰³. La artista propone que de la misma forma que la práctica artística tiene su razón de ser en escapar de convenciones y provocar extrañamiento, las artistas feministas deberían escapar de las convenciones, y de los manuales, evitar cumplir con lo que se presupone tiene que ser una 'buena feminista' o una 'buena feminista queer'. Insistiendo en situar el trabajo en un lugar donde el resultado no tenga que ser modificado en función de unas expectativas previas, ya creadas, incorporando la idea de proceso y de 'fallo', de 'suciedad' o de 'fracaso'²⁰⁴.

Materiales domésticos, de papelería: folios, *stencils*, lápices, rotuladores, fotocopias, calco... El dibujo se presta a esa acción más directa, al alcance de cualquiera, un medio eficaz de generar ideas que invita a la acción, a no ponerse límites por no contar con recursos o cualidades técnicas y ser, aquí también, un sujeto activo y no pasivo. Planteando la disolución de fronteras en varios frentes, entre alta y baja cultura, entre lo colectivo y lo singular o entre el arte y el activismo. Establecer una continuidad con las técnicas o modos de hacer de los *femzines* (fanzines feministas), que eran editadas de forma independiente y no comercial, realizadas con medios modestos y accesibles en el contexto de una cultura DIY (Do It Yourself) y tienen su genealogía en otros movimientos políticos, sociales o artísticos como el dadaísmo, el punk, o los movimientos de liberación feministas y LGTB. Este medio de expresión es utilizado por grupos muy heterogéneos y posibilita documentar y producir la propia representación, así como conectar con otras personas con intereses comunes en terrenos más minoritarios y de difícil acceso, la creación de redes y tejido social.

Las imágenes se construyen así a partir de fragmentos, "mis dibujos son eso, uno



VIEITES, INSTALACIÓN

AZUCENA VIEITES



202 "Erreakzioa-Reacción" [en línea], en pripublikarrak.net.

203 VIEITES, Azucena: "Collages" [en línea], en feministas.org.

204 *Ibid.*



DIANA LARREA. CUENTOS DEL BOSQUE.



ÁNGELES AGRELA



VIKY USLÉ

LUCAS. THINKER I, 2009.



detrás de otro, unos al lado de otros”²⁰⁵, piezas y recortes recogidos y seleccionados a modo de *objeto encontrado*, por la desconfianza ante lo absoluto de la imagen única y como resultado lógico de tomar la cultura contemporánea como campo de estudio, explorando el contacto entre la práctica artística y otros discursos creativos, como la moda, la música el cine, o el denominado territorio *underground*, y un claro apropiacionismo de recursos gráficos de los media, las revistas ilustradas y ciertos sustratos del cómic, en los que no se oculta la influencia warholiana. También los lugares de encuentro, locales y conversaciones que conforman un registro de códigos de conducta. La obra se plantea como un ejercicio de traducción y análisis de esos códigos. Esos materiales reaparecen “como una oportunidad para entender mejor quiénes somos y qué lugar ocupamos dentro de la sociedad en la que vivimos. La obra es una plataforma de mediación.”²⁰⁶ La fragmentación del dibujo se desarrolla así en paralelo a una estrategia que la autora plantea como situacionista, experimental y feminista en dibujos como *Máscara*, *Beauty* o *Siempre jóvenes*.

En el proceso de copia y recorte se estarían produciendo nuevas relaciones por las que los objetos van adquiriendo otro significado semántico, homenajes y apropiaciones que invitan a una reflexión sobre los límites de la propiedad intelectual en el proceso creativo. La intermitencia, la fragmentación, los saltos y la autonomía de las partes del dibujo dan precisamente esa impresión de algo interferido. La disposición busca evitar una visión frontal, que el espectador no obtenga un conocimiento completo, que haga un esfuerzo por reconstruir la lógica narrativa, por desarrollar formas indirectas de mirar. La artista parece querer anular así el poder de la imagen por sí misma (las connotaciones surgidas de enlazar sentidos a partir de una forma cerrada), y subrayar su poder evocador o de referencia a esos motivos exteriores.

El problema de la identidad interesa también a Ángeles Agrela (Úbeda 1966) utilizando la imagen de una mujer joven para conformar gran parte de su obra.

205 VIEITES, Azucena: *Dibujos del ...*

206 VIEITES, Azucena: “Oye lo que traigo” [en línea], en *salarecalde.net*, 15/09/2005.



SILVIA PRADA

Las series en las que trabaja se basan, como se ha señalado más arriba, en su propia imagen. La figura de la contorsionista o deportista, inmersas todas en pleno esfuerzo físico, se presentan como alegoría del trabajo creativo pero también de la construcción de la propia identidad. En muchas de estas obras la escenografía onírica a la que recurre la artista parece pretender suscitar preguntas, sin ofrecer respuestas, como en las primeras series en las que niñas rodeadas de elementos extraños, generan una atmósfera entre lo grotesco y lo naíf, pero en la mayoría predomina un ambiente pop sin renunciar a cierta voluntad narrativa.

Desde el dibujo lineal se presentan las obras figurativas de Diana Larrea. En *Retratos de sociedad*, la artista busca emular los retratos dibujados por Ingres de una élite burguesa y aristócrata convertida en ídolo atemporal. Larrea se propone crear una nueva iconografía retratando a conocida celebridades de nuestra actualidad, las princesas, las multimillonarias, las famosas, la star... ya que “también constituyen estereotipos de perfección para una gran mayoría de la sociedad actual.”²⁰⁷ Como viene siendo habitual la disciplina se asocia a una intención crítica, a través de esta técnica y mediante una transcripción literal de todo un surtido de reproducciones fotográficas la artista dice pretender una nueva mirada que consiga desenmascarar con ironía esa artificialidad transmitida por esta nueva constelación de mitos contemporáneos.²⁰⁸ Estas mujeres que se muestran y hablan de manera estereotipada de su vida idílica en la imagen original, volverían a hacerlo en las ilustraciones de Larrea con la evidencia del artificio de su falsedad. En una exposición colectiva *Cuentos modernos*, su trabajo se explicaba como resultado de “la experiencia biográfica, en un terreno entre lo real y lo irreal. Como en un cuento fantástico, las fronteras entre los aspectos psíquicos y materiales, lo soñado y lo vivido, lo humano y lo sobrenatural, se disuelven en el asunto artístico marcado por las tres [artistas]”²⁰⁹ De igual forma las chicas *cool* dibujadas por Vicky Uslé o Cristina Lucas responden a poses, *modos de mostrarse*, de las mujeres en los mass media. A

207 SPERANZA, Giulietta: *Cuentos modernos*. Tamara Arroyo, Diana Larrea y Laura Torrado [en línea], en *maxestrella.com*, 19/12/2006.

208 *Ibid.*

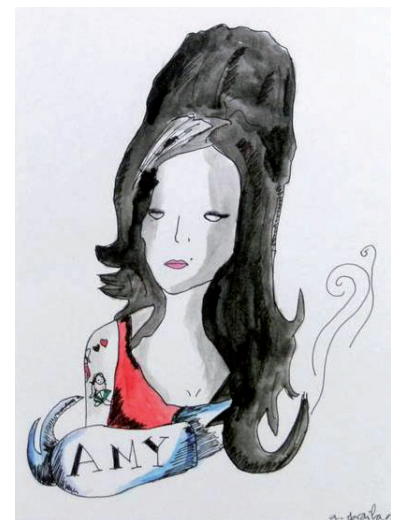
209 H. POZUELO, Abel: “Tres Historias de Quimeras”, en *El Cultural (El Mundo)*, 10/1/08, p. 32.



SILVIA PRADA



SUSO FANDIÑO. S/T, SERIE EN PARTYRIOT, 2007.



AITOR SARAIBA

RAÚL ESPINEL, SERIGRAFÍA



FIGURACIONES



GALLARDO. RAFIA LECHE MERENGADA



GALLARDO, EMPIEZA A ESCRIBIR TU NOMBRE CON DIAMANTES
ELI CORTIÑAS DEAR MON MARRIAGE SUCKS 2009.



M^a JOSÉ GALLARDO

pesar de que la factura de estas obras responda igualmente a la estética difundida por estos medios, en el caso de Lucas, deben leerse de nuevo de forma crítica, estos dibujos harían reflexionar sobre la identidad de la mujer actual moldeada desde las instituciones de poder. Pero no sólo las mujeres muestran fascinación o interés por los modelos difundidos por los media, los retratos de Amy Winehouse o Coco Chanel de artistas de distinta factura como Aitor Sarabia o Raúl Espinel muestran fuentes e intereses comunes.

Los iconos de la moda y de la música pop centran el trabajo de una artista con gran cantidad de *fans*, Silvia Prada (Ponferrada 1969). Su obra está también anclada en la ilustración tradicional por sus modos de hacer, sus composiciones y referencias fotorrealistas. Iconos populares -en las poses que les caracterizan como tales, y que garantizan su pertenencia al mundo del cine, de la música o de la moda-, aparecen con fragmentos de la historia de la pintura, motivos de artistas como Kandinsky o Joan Miró. La cultura popular se mezcla con la alta cultura, junto con sus características exclamaciones, onomatopeyas, provenientes del cómic o del Pop Art: “Raro utilizar el término collage en su caso, más bien convendría hablar de ‘samplear’, no en vano su exposición se titula *House of pop*.”²¹⁰ Para Pozuelo el *manierismo* de los dibujos a lápiz de Prada cierra los vínculos que permiten a la obra abrir discursos. Parecen celebrar la perennidad de las ropas y las poses de unos personajes que existen despreocupados, en un estilo cercano a la ilustración gráfica de un Charles Anastase y a un Pop-art como de los 80,²¹¹ pero aquí de nuevo el lenguaje genera ambigüedad, como advierte Torres: “Y, como en el Pop Art, no está claro si su trabajo responde a una crítica a la sociedad actual, llena de valores efímeros y banales, o a su celebración. Quizá basta con levantar acta del espíritu de una época”²¹²

Desde otra factura se despliega la obra de M^a José Gallardo (Badajoz, 1978),

210 TORRES, David G.: “Silvia Prada” [en línea], en *elcultural.es*, 03/05/2007.

211 H. POZUELO, Abel: “Salvador Cidrás y Silvia Prada” [en línea], en *elcultural.es*, 08/11/2007.

212 TORRES, D.G.: *Op. cit.*

donde las mujeres también posan, pero con una belleza antigua, casi nostálgica, retomando cánones de otro tiempo. Las modelos proceden de antiguas revistas femeninas que enseñaban *el arte de ser mujer*, todo un código ético. La artista retoma aquellos principios de economía e higiene en el hogar marcados por una determinada moral para alguna de sus series, (*Manual para ser feliz*), pero también mujeres de mirada perdida, de ayer y de hoy, conscientes de que toda esa parafernalia de la que participan es vacua y efímera como ellas mismas. El rol femenino actual está determinado igualmente por las revistas femeninas contemporáneas que “han superado el ámbito de lo doméstico para asesorar a la mujer en todas las facetas de su vida. Como ocurriera en los años 60 en España, previamente en otros países, la identidad mujer se define a imagen y semejanza de modelos establecidos en el contexto internacional.”²¹³

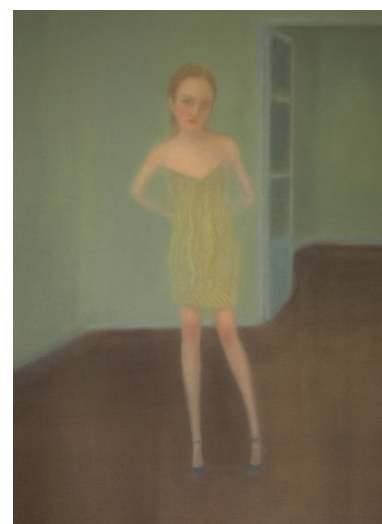
Las normas de comportamiento que la sociedad difunde y el rol que desempeña la mujer en ese sistema, matrimonio, maternidad, etc., forma el núcleo del trabajo de Eli Cortiña, desde estrategias próximas al collage, u obras puntuales de Cristina Lucas con técnica digital.

En este escenario de roles, la cultura local también es para Gallardo un factor educativo, una condición, lo que le ha llevado a recrear emblemas de la cultura andaluza como los estandartes de Semana Santa o los mantos de las vírgenes. En la mayoría de sus series los atributos que describen tradicionalmente lo femenino cubren casi por completo el espacio compositivo. Los tejidos, bordados, el punto de cruz, los recortables, ropa, joyas, sombreros, plumas o maquillajes, está presentes todos los complementos que hacen feliz a la mujer, deseos y gustos en los que ha sido educada, como si de una *barbie* se tratara. La artista sobrecarga los sentidos del observador, la imagen se manifiesta de manera abigarrada, recargada, chirriante, y colorista de forma que contrasta con la brillantez y limpieza con que la publicidad empresarial y el adoctrinamiento ideológico presentan estas mismas imágenes. En Gallardo lo festivo se celebra así entre la ironía y la melancolía, con formas próximas al kitch. En sus obras los fondos y las tramas son tan importantes o más que los motivos narrativos, los objetos se organizan en cúmulos. Antiguos papeles pintados, encajes, dibujan una ornamentación *arcaica*, “que confiere un cierto tono de inevitable ritual a sus figuras” y que “quizá oculte y a la vez revele esas exigencias”,²¹⁴ las que mujeres y artistas vienen reclamando desde hace tanto. El aparente glamour de sus joyas y baratijas esconde la amargura, los brillos, como advierten los títulos de sus obras, no son sino *Substancias Tóxicas*, cebos envenenados, vana ilusión: “Un oscuro destello “glam”, como sangre seca sobre jade recién tallado”²¹⁵

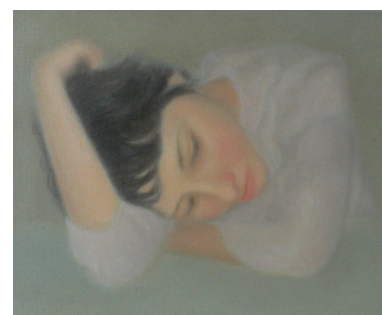
Gallardo aborda las servidumbres de la condición femenina, sus ilusiones -algunas falsas y otras efímeras- y el tiempo que pesa de manera específica sobre la vida de la mujer, pero no pretende hacer reflexionar al espectador sobre una correcta perspectiva, sino enfrentarle con sus propios deseos “con fantasías y rituales, con humores y reacciones, que nosotros, a menudo equivocadamente, creemos tener



CHECHU ÁLAVA. THE ROMANOV



CHECHU ÁLAVA, JEUNE FILLE



ÁLAVA, BONJOUR TRISTESSE 2009.

ÁLAVA, LA CHAMBRE



213 DYANGANI OSE, Elvira: “Prueba una de mis recetas” [en línea], en *mariajosegallardo.com*, nov. 2007.

214 BOSCO DÍAZ -URMENETA, Juan: “De la condición femenina” [en línea], en *mariajosegallardo.com*, 9/03/2005.

215 PEREÑIGUEZ, José Miguel: *La parte chungu. El arte joven sevillano de finales del siglo XX*. Sala de Estar, Sevilla, 2002.



FERNANDO MARTÍN GODOY,
AUTORRETRATO



SUSO FANDIÑO

RUTH GÓMEZ



reprimidos o arrinconados.”²¹⁶ Fernandez Lacomba apartaba la obra de Gallardo del mundo de las consignas y las tácticas, su obra no respondería sólo a una estrategia o ilustraría posiciones feministas: “Ella, entra en sus mitologías personales, se camufla, se embosca y se disfraza, o se traviste tras los símbolos, como depredador vúlvido entre sus fetiches. Monumentaliza el deseo y sus ritos. Alude sin pudor a sus armas. Armas que a la vez son sus espejos, sus confirmaciones.”²¹⁷

Del pasado parecen provenir también las jóvenes, un tanto fantasmales, de los cuadros de Chechu Álava, en ocasiones ese *otro* mundo es el de la propia pintura, el de los antiguos retratos -las hermanas rusas-, el de los oscuros fondos, el de técnicas desgastadas. Pero en otras series esas apariciones se hacen creíbles, al reconocer en ellas la vestimenta, la ropa interior, la extrema delgadez, la pose anillada de esas chicas, como actuales. Las mujeres de Álava lanzan una mirada incisiva sobre el espectador cómo esperando una imposible respuesta ante la cuestión de la identidad. Las chicas que la artista suele representar a solas en sus alcobas, y su propio autorretrato titulado *Bon jour tristese*, insisten en esa voluntad melodramática mencionada, así como en un estado de ánimo, una forma de *estar* en el mundo, ese *Mal de Hem* que la artista comparte con sus personajes.

Todos adolescentes

Artistas de distintas generaciones coinciden así en un retrato que tiene preferencia por lo adolescente o infantil, incluso Civera no se interesa por una mujer adulta, madura, sino de una edad que responde a la noción de juventud que promueve la sociedad actual. La producción creativa actual está dominada por tanto y en gran parte por el universo adolescente como “esfera estética bien diferenciada por su particular textura visual, constelación de tics, sofisticados códigos y cánones propios”²¹⁸. Si en el nuevo impulso que tomó la pintura a comienzos de siglo, lo adolescente tomaba ya forma de síndrome, en la actualidad se ha impuesto como temática autorreferencial para los jóvenes creadores, y lo ha hecho “de forma condicionada por los modelos visuales, formales e iconográficos que les ofrece la vastísima industria publicitaria en que éstos viven sumergidos”²¹⁹. Los jóvenes artistas reconstruyen los estereotipos del mundo adolescente, y exploran los aspectos narrativos que interfieren en la construcción de su identidad, así como determinados comportamientos sociales a través de la imagen, así sucede también en la obra de Ruth Gómez, Martín Bermejo, Salvador Cidrás, Aitor Sarabia, o Suso Fandiño. La cultura teen domina no sólo gran parte de la producción femenina, como se ha visto, sino también la masculina. En los gestos y las poses de los adolescentes y jóvenes de las obras de estos artistas, también se imitan determinados comportamientos que se supone que cierto tipo de jóvenes globalizados y consumistas deben adoptar.

Las series de Bermejo, Germán Gómez y Salvador Cidrás son más oscuras y tortuosas, reflejando también las pulsiones de ese periodo vital de los jóvenes, reflexionan sobre la juventud como valor, pero reducido exclusivamente al ámbito

216 REDDEKER, Lioba: “Deseo y disciplina- Densidad material en las obras de Maria José Gallardo” [en línea], en mariajosegallardo.com, 2006.

217 FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: “Rosa orquídea negra” [en línea], en mariajosegallardo.com, oct. 2004.

218 ALONSO MOLINA, Ó.: “El terror de las nenas ...

219 *Ibid*.



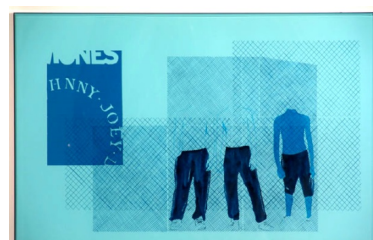
SALVADOR CIDRÁS

masculino. Bermejo desde la fragilidad y la introspección de una etapa vulnerable, como denuncia de una sociedad maltratadora que no cuida y protege a sus jóvenes: Gómez desde el aprendizaje a través de la herida como experiencia, Cidrás desde un estado mayor de celebración. Interesado por las relaciones simbólicas presentes en sus entornos cotidianos, dibuja un universo más onírico y surrealista como escapatoria a lo real: “Me interesa -explica el artista- el conflicto que surge en un joven cuya vida gira en torno a conseguir dinero para divertirse el fin de semana sin un claro sentimiento afectivo hacia el entorno”. En una de sus series *Situaciones*, con dibujos de tinta de los personajes, sólo se percibe su vestimenta como objeto clave de representación, cómo elemento más pregnante de un rápido encuentro visual. Dibujos de instantes, en los que el espacio se construye a partir de la superposición de planos de alambradas, en azul o verde, porque ese recuerdo de color, lo quería mantener el artista en el dibujo, “pensé en anular el fondo blanco del papel envolviendo el dibujo en una carcasa de metacrilato tintado. El resultado presenta el dibujo más cercano a lo espacial que al plano.” Cidrás busca el análisis de la simbología callejera adolescente, consumida y utilizada por jóvenes que desconocen el significado ideológico de las mismas. En sus últimas exposiciones *Resiste-Celebra-Revuelta, o Consumiendo Juventud*, (2005), las instalaciones contienen una serie de plantillas impresas procedentes de diferentes iconografías sacadas de un imaginario contaminado, y en ocasiones un espejo de gran formato ha completado la instalación, afrontando la problemática de la excesiva visualidad de las culturas adolescentes. Una metáfora sobre la irrealidad de las imágenes y el reflejo del espejo, evidenciando a la apariencia como idea implícita de la propia realidad.

En *El otro* muestra a un adolescente que posa extrañamente pasivo, autómatas, y que personifica los estereotipos y deseos del mundo adulto, buscando una estructura secuencial que configura una unidad: “Me serví de la lógica del documento impreso (carteles, fanzines, revistas) de forma que desde el fondo negro surgiera la imagen...” Los chicos posan aislados convencidos de que sus gestos son fruto de una pose calculada y forzada, para representarse como lo que son, jóvenes autoconscientes de su identidad y su estilo. Poseen alto grado de sofisticación y

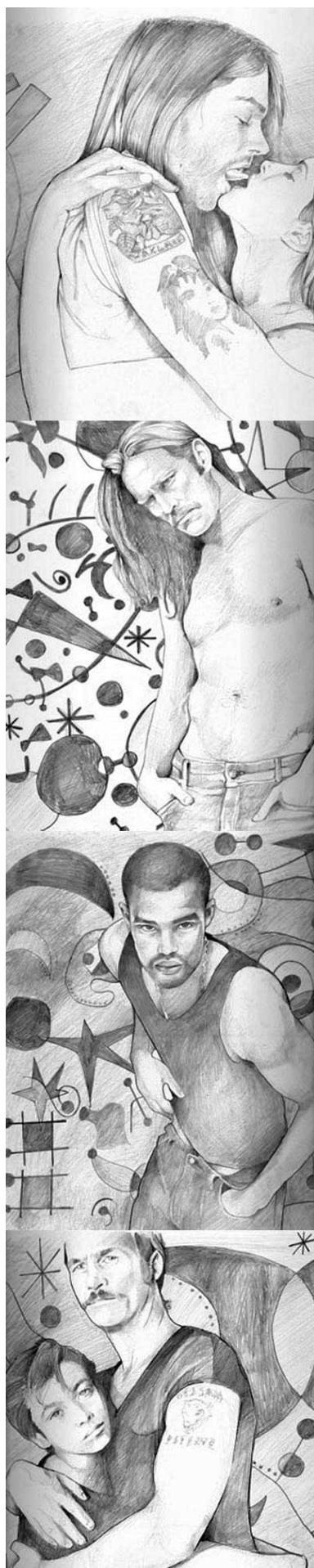


GUILLERMO MARTÍN BERMEJO



CIDRÁS

GERMÁN GÓMEZ, *DIBUJADOS*.



SILVIA PRADA

codificación en cada expresión. “Las imágenes -apunta el artista- responden a instantes en que la actitud del retratado es en unos casos de presencia arrogante, de erotismo forzado e ingenuidad. Todas me interesan como imagen del mito de la eterna adolescencia, de valor de la juventud (...) El tratamiento y uso que doy a la imagen se equilibra entre la abstracción y la figuración, oposición también entre la imagen en positivo y negativo, lo natural y los artificial”.²²⁰

Para Aguirre esta falsa imitación de la vida es parte de producción de estilos de vida, *lifestyles*, que la sociedad de consumo redefine en las conductas de la juventud: “Tanto las coreografías hiperatrofiadas de los modelos como los ambiguos aforismos narrativos a modo de comentario parecen estar sacados de estos medios” (Wallpaper, estilo casual de la Cultura Pop). ¿Estilos de vida alternativos? *Children of the Revolution*, titulaba una de sus obras Aitor Lajarín. La crítica ha advertido en estas obras la misma contradicción que surgía en parte de la producción femenina antes señalada, si bien la escenografía densa y de carácter oscuro dota a las imágenes de Cidrás de cierto espíritu situacionista de contrarrevuelta e insumisión, por otro lado insiste en los clichés banales de ese mismo espíritu: “Redefinen el significado de lo cool y lo que es tendencia, mostrando la desilusión y la indiferencia de la sociedad de consumo y el deseo de liberación revolucionaria. De una clase juvenil atrapada en su propio reflejo.”²²¹ El substrato dramático que subyace en la obra de Cidrás y la conciencia que tiene el artista de su proyecto van a permitirle superar esos clichés banales y ampliar los vínculos con los que generar otros discursos.

Asistimos por tanto en la plástica de esta últimas décadas, a la politización del cuerpo, figuras que coquetean con lo pornográfico y los iconos de la publicidad, y derivan en ocasiones al narcisismo, una representación que abunda en la producción artística actual, bajo la pervivencia y actualidad del pop. Imágenes ambiguas en las que se pulsiona arrogancia-vulnerabilidad, imitación-deseo, rituales-grupo, identidad-apariencia. El resultado explora las cesiones e imposiciones del escenario capitalista actual.²²² Cuerpo y juventud. Si el joven es como señala Brea un invento romántico, (como lo fue el hombre del Renacimiento y la Ilustración), sólo la joven es entonces, auténticamente cultura.²²³ La centralidad de la mirada joven hunde su raíz en el derrumbamiento generalizado de las certidumbres, en el fin de una estructura que pretendía una comprensión global del mundo. Sin ella, todos jóvenes, explica Brea: todos desarmados frente a la comprensión de nuestro existir, a la intemperie, y con todo por inventar. Sólo los jóvenes mantienen su papel “el resto fuera de lugar, incómodos, desplazados, condenados al sinsentido del jubileo anticipado o al patetismo del lifting cultural, de ser el que no se es.” La cultura joven sustituye a la del saber anciano, patrimonial, basado en la experiencia y la memoria y el progresivo asentamiento de los conocimientos. La cultura juvenil también se sabe incapaz de ofrecer respuestas ante el malestar, pero está cómoda en esa posición. Si el mundo se ha hecho joven en esa irresolución, la juventud es el único sector que mantiene la posibilidad de ser sí mismo: “Cómo se dijo hace algún tiempo del surrealismo, puede ahora decirse de la cultura de juventud: ella representa la última instantánea de la inteligencia en el mundo.”²²⁴

220 CIDRÁS, Salvador: *24 horas 10 minutos*, (cat. exp.). Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2009.

221 AGUIRRE, Peio: “M/R. Imitación a la vida”, en *Arconoticias*, nº 27, primavera 2003, p. 38.

222 CIDRÁS, Salvador: *Uno contra cuatro*. Galería Marisa Marimón ed., Orense, 2008.

223 BREA, Jose Luis: “Todas las fiestas del futuro. Cultura y juventud (s 21)”, en *Exit*, nº 4, 2001, pp. 114-124.

224 *Ibid.*

Para Brea el adolescente ya no es definido desde la carencia, por un adolecer, sino en la grandiosidad de una visión excesiva. Es él el que comprende en toda su profundidad la existencia y el desafío. Toda juventud nombra esa terrible verdad: “que la única densidad del mundo está siempre por venir (y si se expresa en algún lugar lo hace únicamente como contraluz de lo no dicho -que el sumatorio innumerable de lo que hay arroja como incógnita, como enigma- como plus indecidedo, como clinamen, como dirección de caída, como momento de fuerza de un sistema en equilibrio inestable). Que no hay real saber del mundo -allí donde se mire hacia otro lugar que hacia delante, como lo hacía Rimbaud, el vidente. A causa de ello, y no solo potencialmente, todo joven es mesías- una promesa viva de que el mundo está siendo salvado, ha sido salvado en él, será siempre salvado en sus infinitos avatares posibles -a cada instante.”²²⁵

Brea advierte como frente a la memoria de archivo se establece la memoria de proceso: “La repetición de lo idéntico ya no es la estructura profunda de la forma de nuestra cultura, por fin comparece en la historia de la humanidad un modo de cultura que no trabaja bajo las figuras de la tradición, de la re-pre-sentación, de la repetición de lo idéntico. En realidad, la idea de post-historia arraiga aquí con toda su fuerza. Hay una cultura naciente que no se constituye como instrumento de reproducción de la vida, de sus mundos y modos. Sino, pura y simplemente, como dispositivo de producción, como máquina efectiva de construcción activa de mundos de vida nuevos, inéditos.”²²⁶ Brea concluye así con una ecuación: “que como la cultura deviene RAM (dibujo abstracto sin dispositivo de archivación), la historia de la humanidad cae en manos de la juventud (y se perfila como construcción de futuro, nunca más como reproducción de pasado); y un corolario: “que los nuevos imaginarios encuentran en las arquitecturas tensionales abstractas (la musical o la afectiva como modelos) sus geometrías, cayendo en cambio en desuso los potenciales de lo figural (la repetición, la fijación de los signos en esquemas de identidad).”²²⁷

Rituales

Si bien es cierto el corolario que plantea Brea los ejemplos que se recogen aquí muestran la necesidad de algunos jóvenes de recurrir a la figuración. Incluso en esos tres escenarios en los que para el autor “esta proyección del virtual infinito de lo posible en el singular concreto se especifica, se encarna”²²⁸, y que caracterizaban esta cultura: el rostro (como dimensión cuerpo del nombre propio), la experiencia amorosa y la fiesta, (como escena de la comunidad). Con gran parte de la obra de las artistas señaladas estaríamos en ese segundo escenario propio de lo joven, el del deseo, y la pasión amorosa, “La construcción de su economía de afectos pone en juego la arquitectura singularizada que organiza su modo particular de recorrer todos los órdenes de lo simbólico, las negociaciones de lo real con los potenciales de su imaginario, deseo de amar y ser amado.”²²⁹ Deseo que aparece igualmente en artistas que abordan la sexualidad masculina, así sucede claramente en Cidrás quien carga las imágenes de soterrada violencia evidenciando con rotundidad el elemento de fugacidad de lo bello. Muestra a los jóvenes en actitudes cargadas de



SALVADOR CIDRÁS



SALVADOR CIDRÁS



MA JOSÉ GALLARDO

AITOR SARAIBA

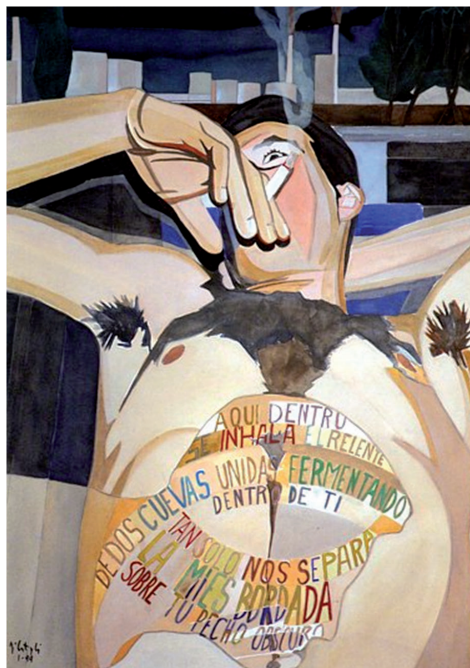
225 *Ibid.*226 *Ibid.*227 *Ibid.*228 *Ibid.*229 *Ibid.*



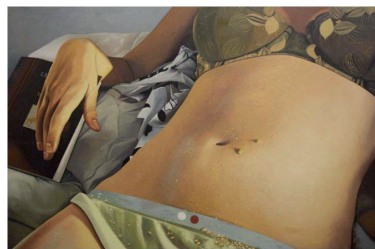
PEPE CARRETERO. CHICOS



PEPE CARRETERO

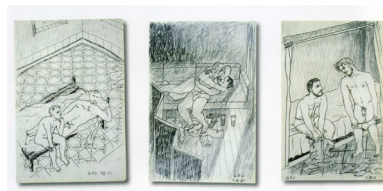


PEPE CARRETERO. HUMO



JOSÉ OTERO

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

VILLALTA, DOS MUJERES CON-
TEMPLANDO A DOS HOMBRES

sexualidad, aquí el sexo respira también en el drama de lo efímero. En las obras de Germán Gómez el objeto del deseo se constituye en la dimensión de lo oculto, de lo inadvertido, de lo inaprensible, una dinámica deseante que pone en relación con el otro, y que para Castro Flórez intenta superar lo que apuntara Lacan en *La lógica del fantasma*, la inutilidad de esforzarse en articular la realidad del deseo, “porque primordialmente el deseo y la realidad están en una relación de textura sin corte.”²³⁰ Castro advierte como el inicial tono angustioso de estas imágenes termina por dar salida a una suerte de apología del placer epidérmico,²³¹ y recordaba lo dicho por Jean Clair en *Lección de abismo* como el sentimiento de poseer un cuerpo íntegro es el efecto del amor por uno mismo «La tarea del pintor (...), por cuanto es manifestación de ese amor, es recomponer incesantemente el cuerpo que se divide y se pierde: el cuadro recoge por completo su sustancia y presenta de una sola vez todos los aspectos recompuestos».²³²

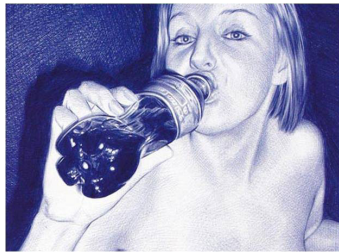
Con un lenguaje radicalmente distinto Pepe Carretero va a ser otro artista que opte por un sexo explícito en su trabajo, y que aborde de forma directa la experiencia homosexual, en una obra que admite una lectura de género. Los chicos dirigen su mirada al espectador, como lo hacen los de Cidrás, desde una posible intimidad en sus habitaciones. La dureza de la imagen contrastada de Cidrás, su marcado carácter fotográfico recuerda a imágenes de revistas pornográficas o a encuentros por la web, la figura del voyeur parece inevitable. En el caso de Carretero la misma escena produce una imagen diferente, las intenciones son distintas. El entorno descrito cuidadosamente, la carga biográfica del artista con momentos también de la infancia, traspasan lo sexual para confiar al espectador el drama de la identidad y de la diferencia. Como señala Murria, la obra de Carretero incide en la construcción de la identidad y la sexualidad, en la cristalización de tabúes y represiones, luchas y desencuentros, reivindicaciones esenciales, rechazos y aceptaciones. Se refieren al laborioso esfuerzo por construir un lugar propio y diferente,

230 CASTRO FLÓREZ, Fenando: “Autorretrato «culpable»”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 852, 31/05/2008, p. 44.

231 *Ibid.*

232 *Ibid.*

GALLARDO. PAJITAS DE SAN
VALENTÍN

DIS BERLÍN. *ANOTHER TIME, ANOTHER PLACE*, 2007.CARLOS FRANCO, *AMIGOS*, MIXTA/PAPEL

JUAN JOSÉ DE LAS CASAS

SUSO FANDIÑO. *SERIE THE HALL OF FAME*, 2008.

RUIZ

y a las dosis de libertad que como el propio artista necesita también el espectador. Para Murría, Carretero obliga al espectador a que se cuestione aspectos incómodos de su propia realidad, proponiéndonos que seamos un poco más libres.²³³

En Carretero el rostro no responde a la serie sino que parte de personajes concretos. La propia biografía queda patente en estas escenas. La aparición del texto subraya la carga emocional y sentimental de lo evocado, alejando la imagen de una visión convencional y distanciada del cuerpo como objeto de deseo, propia de muchas representaciones del cuerpo femenino.

Pérez Villalta viene realizando a lo largo de su amplia trayectoria numerosas incursiones en las relaciones eróticas homosexuales, pero también en las emocionales, dando importancia a su compañero como personaje de muchas de sus obras que recrean su papel como artista.

M^a José Gallardo va a representar encuentros diversos y las relaciones heterosexuales aparecen en las imágenes explícitas de Victoria Civera, o en las de artistas interesados en recursos narrativos como Dis Berlin o Francesc Ruiz. Quizá Dis Berlin sea el pintor que más haya ahondado en el tema de las relaciones de pareja desde los noventa, con obras dirigidas por lo poético y evocador, el encuentro se narra por escenas que no siguen tanto una narración literal como emocional, dejando constancia de influencias literarias y fetiches cinematográficos. Francesc Ruiz (Barcelona, 1971) también utiliza recursos literarios pero para realizar descripciones de dinámicas juveniles, narrando con las tradicionales viñetas historias concretas o desplegando amplios murales que desarrollan de modo lineal todo el recorrido cotidiano que realizan los grupos de jóvenes en sus jornadas de ocio, de las que los encuentros sexuales lógicamente forman parte.

El encuentro nos traslada al tercer escenario de lo joven: la fiesta “ese lugar en el



CARLOS AIRES

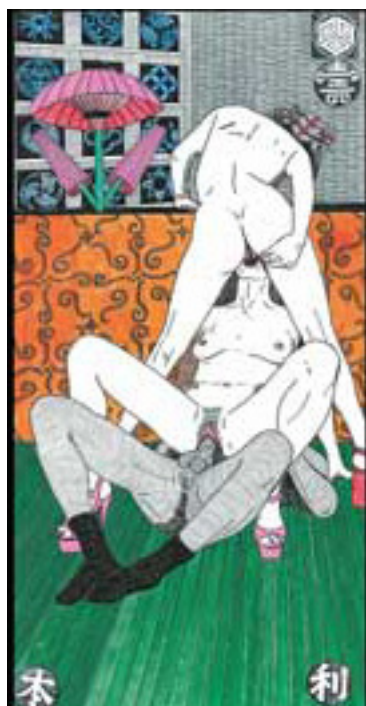


CARLOS AIRES

VICTORIA CIVERA.

FIGURACIONES
307

233 MURRÍA, Alicia: “Materia de experiencia...”, p. 60.



DIANA LARREA.

que la construcción de la experiencia se cumple por inmersión indiferenciada en lo colectivo, en la comunidad -en esa comunidad perfecta y contingente que se abraza y disemina para siempre en el momento infinito de una noche- la noche más perfecta de nuestras vidas, de todas las vidas.” Aquí se sitúan también tanto la serie de Carlos Aires -a modo de logotipos pop recortados de vinilos- que recoge las poses que ilustran el lema todavía vigente “sexo, drogas y rock and roll”, como los dibujos de Casas, que recogen instantáneas de sus desinhibidos protagonistas.

Si hay un colectivo que conoce el valor de la amistad y lo celebra es el joven, consciente que cualquier condición de vivencia pasa por el grupo, por la relación con los demás. Pero incluso artistas de otra generación como Carlos Franco ha dedicado a la amistad alguna de sus obras, en el gesto parece insistir en acercar límites, “lo que limita quien soy es el límite del cuerpo, pero el límite del cuerpo nunca me pertenece plenamente” (Judith Butler, 2010). Brea resaltaba esa capacidad de proyectar emoción de la juventud y la distancia que les separa de los demás, para los jóvenes “el significado de la cultura no es otro que el de la expresión de esa tensión incandescente hacia un orden tan ineludible de valores, anhelos y expectativas que sólo el intuirlo hace saltar nuestras lágrimas por el recuerdo de lo que -quizás hace tiempo, quizás todavía- amamos llegar a ser y la potencia con que radicalmente nos negamos -entonces y quizás para siempre- a conformarnos... con siquiera un ápice menos”²³⁴

ELI CORTIÑAS *CONCEIVING MUST BE FUN* 2009.

Las cuestiones de género han sido también tratadas por artistas que no parten de asuntos autobiográficos. Simeón Sáiz Ruiz presentó en la Galería Fúcares de Madrid *Masculino/Femenino* (1990), un proyecto multimedia que incluyó pinturas, fotografías, objetos, esculturas y vídeos a través del cual el artista rastreaba las imposiciones que la imagen ha establecido en el proceso de asimilación de la identidad a través de las funciones de género. Sáiz planteaba esas cuestiones, por medio de una indagación sobre las imágenes recibidas, formadas culturalmente, de los papeles sexuales. En otra serie *Sobre la pornografía* los temas eran el sexo y la violencia, en *Proyecciones y fetiches* (1993), las pinturas reconstruyen un mundo de sombras escabrosas, oculto tras un enmarañado tejido pictórico que se nos presenta en primer plano. Pero el acento en la dualidad de la imagen se hacía aún más intenso en la serie *Fetiches*, iniciada en 1993, en la que un denso entramado superficial de líneas y trazos, que cubre enteramente la superficie del cuadro, deja ver en su fondo el trazado en sombra de una imagen, habitualmente pornográfica.

De la misma forma lo pornográfico tiene cabida en la obra de Eli Cortiña, quien manipula e interviene sobre esas imágenes relacionándolas con diversos textos que hacen referencia a los distintos papeles que se espera que adquiera la mujer actual. Desde el collage, pero esta vez digital, surgen también las imágenes de María Cañas en una reflexión sobre la presión de la cultura sobre la mujer.

SÁIZ RUIZ



Las imágenes pornográficas van a formar parte también de los registros de otros artistas fuera ya de las cuestiones de género, así la serie *Gabinete* de Diana Larrea (1972) sería una revisión de los antiguos gabinetes orientales, para referirse a la tradición del coleccionismo secreto de dibujo y pintura erótica o pornográfica procedente del lejano oriente. Reutilizando iconos artísticos históricos con escenas de sexualidad explícita. Una incursión de la artista en la figuración, a través de la manipulación por apropiación de códigos o productos culturales, que ha tenido el visto bueno de la crítica “Desde el humor y la finura, desde la sutileza de lo

234 BREA, J. L.: “Todas las fiestas del futuro...”



SALVADOR CIDRÁS

pequeño, se establecen redes de bucles que hacen del desvío una certeza intuitiva y recalifican el terreno de nuestra mirada hacia lo obscuro.”²³⁵ La artista, que viene trabajando a través de la performance y acciones en lugares públicos, nutriría su trabajo “de principios e intereses incorruptibles”²³⁶, buscando “trascender el culto al objeto artístico para centrarse en los halos de las fabricaciones plásticas, o la intromisión de tales prácticas en el ámbito público para provocar leves interrupciones en lo cotidiano, una cierta sacudida en la atención obstruida por la costumbre del ciudadano común,”²³⁷ objetivos que lograría al ocupar con estas imágenes el escaparate de una tetería de Madrid.

Definidos por el consumo

El comienzo de siglo sitúa al joven en un lugar de inédita relevancia. En cierta medida el devenir central del joven como figura de época, y de lo juvenil como forma mayor de la cultura en nuestro tiempo, tiene que ver con su ascenso como clase consumidora pudiente. El discurso arte/moda está muy presente en la actualidad. Los jóvenes de las sociedades de consumo construyen su identidad con la ropa y dependen de conseguir ciertas marcas con las que se identifican para lograr la felicidad. El consumo irracional, desvela un individuo que opta por la asfixia por poseer y estar permanentemente insatisfecho, antes que por reconocer que no tiene elección; que prefiere los comportamientos estándar como única solución para una vida sin complicaciones. El discurso publicitario, aceptado o rechazado, ofrece una pertenencia a tal o cual grupo social y también responde a neuróticas preguntas sobre el deseo. En este sentido Lipovetsky matizaba que ya no es un grupo social el que marca, sino una identidad, una imagen de promoción personal.²³⁸ El mensaje publicitario, pura connotación, es la quintaesencia de la sociedad de consumo. Rodea, complementa y extiende el sentido del objeto. No sólo es su discurso, se ha transformado por omnipresencia en objeto de consumo en sí mismo. Para Baudrillard la publicidad no es información, tampoco un condicionante subliminal de la compra de productos. Sin embargo, esto no significa que sea ineficaz. La publicidad

235 POZUELO, Abel H.: “Diana Larrea. Frágil”, en *El Cultural*, (*El Mundo*), 08/11/2007, p. 40.

236 *Ibid.*

237 *Ibid.*

238 SALA, Avelino: “Copyright”, en *PSJM. Sólo para las masas* (cat. exp.). Galería Blanca Soto ed., Ministerio de Cultura, Madrid, 2004.



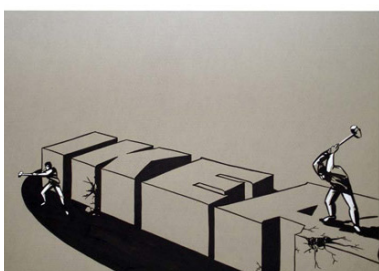
PSMJ



ESTER PARTEGÁS

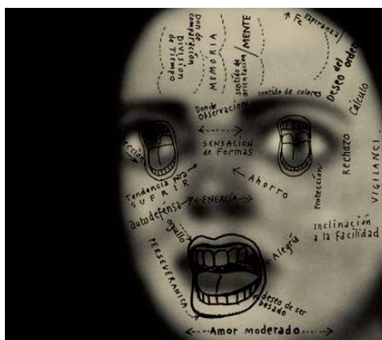


PSJM, IBERIA



PSMJ, IKEA

PAT ANDREA



nos solicita a cada momento y en todo lugar: al producto lo venden, pero la publicidad la regalan sin distinción de clases.

Brea advertía las nuevas retóricas de una publicidad contemporánea que sólo se publicita así misma: “Lo que en casi en la totalidad de sus juegos de imagen se venden no son los ‘productos’ que ellas anuncian: sino la específica potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio *-fantasmático, imaginario-* se pone en acto.”²³⁹ Ante el dispositivo-anuncio el espectador siente la necesidad de proveerse de materiales efectivos para construirse a sí mismo, *autohacerse*. Los anuncios, autorreferenciales, han echo de la biografía propia el producto más valorado y mejor vendido, <<tener una vida propia>>²⁴⁰ es como señalaba Ulrich Beck, lo más deseado y excaso en las sociedades occidentales.

Brea reclamaba la necesidad de un trabajo crítico en el ámbito de la imagen, la crítica de la *retoricidad de lo visual*: “mostrar como también en los *actos visuales* y en el curso de sus realizaciones -en los desarrollos efectivos de las retóricas de lo visual- se cumple también (...) un singular efecto de *posición*, de constitución efectiva del sujeto-en-proceso precisamente de sus actos de visión, (en el ser y ser visto). Para Brea lo que llamamos sujeto es el *efecto por excelencia* de los *actos de representación* de visionado y de escopia, de su participación en las redes de intercambio de la visualidad.”²⁴¹

Se ha señalado cómo, tanto el joven que aparece representado en estas obras, -que sirve de modelo o se ofrece como tal-, como el joven artista que las genera, están condicionados por los modelos visuales, formales e iconográficos que la potente industria publicitaria les ofrece. En este sentido, algunos artistas han dirigido su interés a evidenciar este sistema, como Martín Freire simulando en sus instalaciones el asalto de imágenes y anuncios publicitarios al que es sometido el viandante de la ciudad actual cuyo entorno sólo le considera como consumista. Cidrás va a

239 BREA, José Luis: “Yo y los otros. Fábricas de identidad, (retóricas del autorretrato)”, en *Exit*, nº 10, junio-agosto 2003, p. 81.

240 Cit. en BREA, J. L.: *Ibid.*

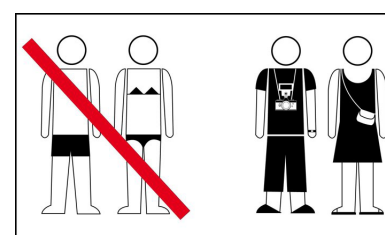
241 *Ibid.*

adentrarse en la forma en la cual el lenguaje y el inconformismo social son un complemento al ocio y los modos de consumo, indagando en como la figura humana se comunica a través de la marca y las llamativas imágenes, cómo formulas alternativas de conducta y consumo. La marca protagoniza también la serie *Shoppings heads* de Ester Partegás, las bolsas de las tiendas sustituyen a las cabezas de individuos sin rasgos, bolsas que delatan el nivel adquisitivo del comprador y sus gustos: “La solvencia económica conformará un gusto estético concreto y por lo tanto una forma de vivir. Es la influencia directa de las grandes corporaciones financieras. Las nuevas razas son las marcas de los productos que consumimos, individuos de alto, medio o bajo poder adquisitivo.”²⁴² La artista muestra a los transeúntes como prototipos de seres iguales, que reconocen los logotipos como verdaderos signos de comportamiento en nuestra sociedad. “Las personas se ofrecen como ‘un producto final’. Su envoltorio debe representar y abreviar en la superficie su estilo de vida. Las firmas simplifican nuestra personalidad.”²⁴³ Partegás dice querer tratar la falta de identidad, “A la vez es una especie de suicidio colectivo.”²⁴⁴



DOS JOTAS. SALIDAS DE EMERGENCIA

Los artistas buscan evidenciar como en el arte todo es signo y los procesos de construcción de los signos son selecciones ideológicas con implicaciones políticas. Pero las estrategias actuales, no se centran como antes en la denuncia, en la visibilización de la injusticia social, sino en la puesta en evidencia de la complicidad del individuo con las dinámicas uniformizadoras de la postmodernidad. En esta línea plantean sus propuestas desde colectivos como PSJM a jóvenes artistas implicados en el arte urbano o activismo social como Dos Jotas, quien viene trabajando en una de sus series de intervención sobre la señalética que instruye y normaliza al ciudadano en situaciones cotidianas, en *Salida de Emergencia (Sociedad de masas)* imitando y sustituyendo las señales de salida de emergencia regladas por otras levemente modificadas que aluden en este caso a nuestros hábitos como consumidores. En *Domesticación Cívica, Barcelona* el motivo de intervención son los pictogramas que el Ayuntamiento de Barcelona ha colocado por toda la ciudad como medida a favor del decoro en el vestir. Dos Jotas modifica la pareja que ilustra la forma adecuada para vestir en esa ciudad con distintas versiones, vestidos como el perfecto turista con dinero para consumir, con elegantes trajes que evidencien su poder adquisitivo o con esbeltos cuerpos logrados con tiempo libre y un amplio presupuesto. El artista cuestiona así el afán de los políticos por controlar los espacios públicos y a sus ciudadanos con la excusa de mejorar la convivencia.



DOS JOTAS

El colectivo PSJM formado por Pablo San José (Mieres, 1969) y Cynthia Viera, (Las Palmas, 1973) actúan simulando una marca comercial de arte para señalar ciertos mecanismos del mercado artístico y la sociedad capitalista en general. Bajo el lema de interpretación inmediata “Si el artista es la marca, la obra es el producto” y con el cinismo, ironía y comicidad que caracteriza a gran parte del arte contemporáneo, dirigen la atención a la condición mercantil de la obra de arte más que a cualquiera de sus otras características. Así, frente a la idea agitadora y revolucionaria de un arte socialmente comprometido, PSJM propone un arte estéticamente bello, adecuado no sólo a las necesidades domésticas del hogar burgués, sino a las premisas de la implantación del diseño y del gusto pop actual. “Las piezas artísticas se defienden como productos funcionales consumibles, con cínicas estrategias comerciales; persiguiendo seducir al espectador, desplegando una amabilidad estética

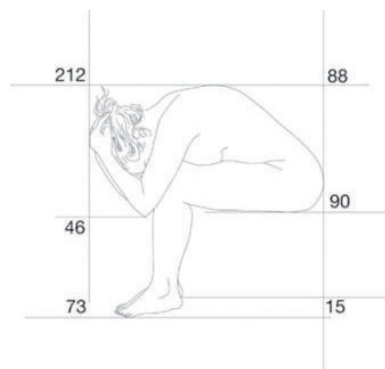
VIRGINIA FREYRO



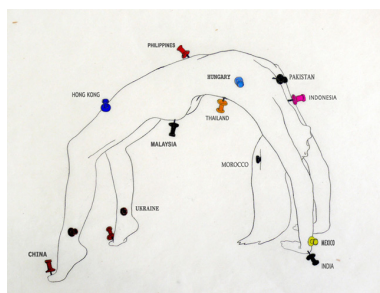
242 ALÁEZ, Ana Laura: “Afinidades Electivas”, en *Review Arco 2000*, nº18, sept. 2000, pp.18-19.

243 *Ibid.*

244 *Ibid.*



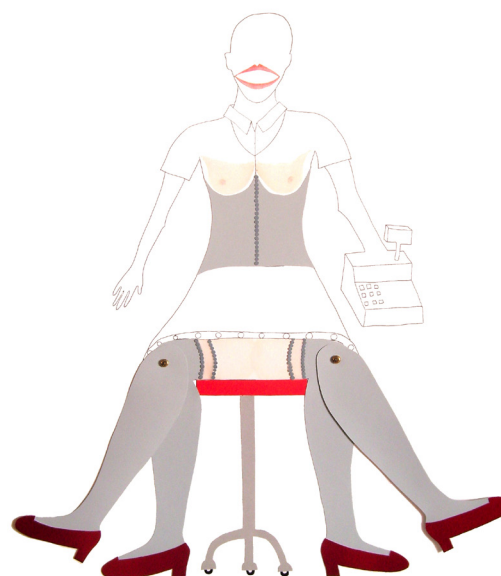
CABALLEIRO



ESTER PARTEGÁS

MOISES MAHIQUES,
HOMOPLASTIA, 2005

CARLOS CASADO



GUILLERMO PEÑALVER. MUJER SUPERMERCADO.

carente de prejuicios.”²⁴⁵ Cereceda destacaba cómo en la obra de estos artistas (esta marca) ridiculizaba las convenciones progresistas ya que “Los prejuicios vanguardistas con respecto al arte comercial eran irónicamente burlados, a la vez que los compromisos emancipatorios del arte eran simplemente desdeñados.”²⁴⁶ Si los títulos de sus exposiciones alertan al espectador sobre las paradojas con las que trabajan (*Sólo para las masas*, *Hi-standard o Vanguardia democrática, popular y comprensible*), es en la ejecución y en la presentación de sus obras, donde se desvela las paradojas que exploran, allí “la torsión por un lado del lenguaje de las vanguardias y la perversión por otro de las técnicas productivas (desde las artesanales a las mecánicas e industriales y viceversa), produce una rica interferencia de sentidos.”²⁴⁷ En la serie de intervenciones titulada *La calle en casa*, ponen a disposición del consumidor, como objeto estético de diseño, un graffiti o una pintada, en una acción de doble ironía, al ofrecer industrialmente producido lo que originalmente era una expresión de rechazo o autoafirmación juvenil, y al introducir como objeto de consumo lo que se supone que se enfrenta al consumismo. Avelino Sala recordaba lo que Slavoj Žižek puntualiza acerca de una idea de ‘filosofía política’ que es, en todas sus versiones, una suerte de formación defensiva, y como hoy en día asistimos a una nueva forma de negación de lo político: la postmodernapost-política, que no ya sólo “reprime lo político, si no que con mayor eficacia lo excluye”²⁴⁸ Para Sala, PSJM habrían dado una vuelta de tuerca a estos conceptos y habrían formalizado “una suerte de ‘estética política’ que en diferentes versiones, niega lo político, lo banaliza y conduce hacia el espacio iconográfico consumista, la *Trade brand*, o marca registrada.”²⁴⁹

En la obra de Virginia Freyro (Madrid, 1973) las cabezas de los peatones han sido borradas, anuladas como la razón y sentido común del individuo inmerso en los

245 CERECEDA, Miguel: “PSJM Dialéctica del arte democrático”, en *PSJM. Arte democrático* (cat. exp.). Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, Madrid, 2005.

246 *Ibid.*

247 *Ibid.*

248 CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Todo está copiado (copyright)”, en *Sainetes. Y otros desafueros del arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2007.

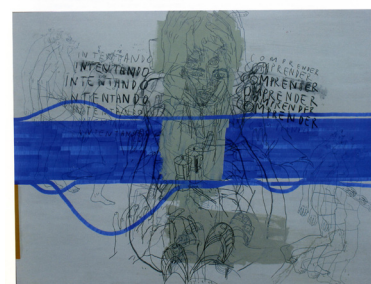
249 SALA, Avelino: *Op. cit.*

ritos del consumo entorno a los hábitos de acudir a centros comerciales, o a calles masificadas. Cuerpos de jóvenes desnudos, sólo perfilados sobre un fondo blanco, aparecen en distintas obras. En las de Antón Cabaleiro se muestran presionados o prisioneros de una construcción, el cuerpo está acotado como una estructura arquitectónica. En las de Moises Mahiques se acumulan y superponen como respuesta a la conciencia de una identidad deformada por la incidencia del sistema en el que se integra. El artista tituló su exposición en la Sala Parpayó (Valencia, 2009) *Sweet Illness* en referencia a la carga de adicción del individuo contemporáneo a un sistema que le oprime. La mujer de Esther Partegás hace piruetas, y es tratada como un mapa, con las capitales de las fábricas de las grandes marcas. Las mujeres-collage de Guillermo Peñalver, como la cajera de supermercado, son metáfora de la situación laboral actual de la mujer, ya máquina, casi autómatas, dislocada, con extremidades multiplicadas para alcanzar el rendimiento deseado. Todas estas imágenes parecen referirse a la pérdida de identidad de los jóvenes, a la renuncia a sus propios intereses por servir a criterios comerciales impuestos, cánones y patrones inancanzables. Cabaleiro se refería a lo que el antropólogo Marc Augé define como el “hombre medio” para explicar su obra “es un tipo de comportamiento humano que podría ser producto de este panopticismo.” La familiaridad con la que aceptamos ciertas situaciones, los modos convencionales de actuación, determinados patrones, pautas, y rutinas, que son ‘normalizadas’: “Al final son respuestas. La ardua tarea para mí es localizarlas y encontrar las preguntas escondidas tras ellas.”²⁵⁰ Carlos Orta también parte de los actos cotidianos para dibujar un individuo joven que se debate entre dudas para responder a las presiones del entorno.

En este sentido Paloma Pájaro ha generado proyectos como *Occidente*, centrado en los procesos de universalización de los ‘paisajes-tipo’, sobre todo de aquellos en los que el individuo asume su rol de ‘consumidor de ocio’, o padece la ineficacia de los sistemas heredados para acceder a los estados de felicidad emocionales y biológicos. En *Quédate, día feliz*, insiste en la convención social de que el ser humano está abocado a perpetuar su particular búsqueda de la felicidad hasta más allá de la muerte. Sobre la distribución del tiempo de ocio y el de trabajo productivo reflexiona también Diego del Pozo en *La separación del tiempo* como consecuencia de la separación entre el placer y el conocimiento y la acción. Interesado en las relaciones que se establecen entre los sistemas de producción y nuestro deseo, en señalar como la lógica de la rentabilidad acaba condicionando la lógica de nuestros afectos como en *La Imagen Más Deseada*. El amor y la melancolía le sirven para ofrecer de forma crítica y lúdica una reflexión sobre como objetualizar y materializar el deseo. Tratando de establecer conexiones entre la satisfacción de los deseos más profundos del individuo y los procesos de construcción de su identidad. El artista entiende la tarea de corporeizar el deseo como una lucha por construir una identidad móvil e integradora con las diferencias.

Ocio y disfrute, ¿una pintura feliz?

Pero el consumo de ocio no es visto sólo de forma crítica. Si la cultura juvenil domina gran parte de la figuración actual, el disfrute del tiempo libre va a estar inevitablemente presente, ya que es en ese espacio en el que los jóvenes proyectan sus ilusiones, en el que van a realizarse. La figuración, más que representar el cómo o dónde se divierten, deja patente sus deseos y preferencias en los propios



CARLOS HORTA

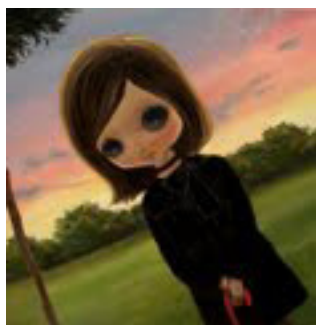


PALOMA PÁJARO. MÓDULO, NUBES (DETALLE) MIXTA

DIEGO DEL POZO

FIGURACIONES
313

250 CABALEIRO, A.: “Sobre mi obra” [en línea], en antoncabaleiro.com, 2008.



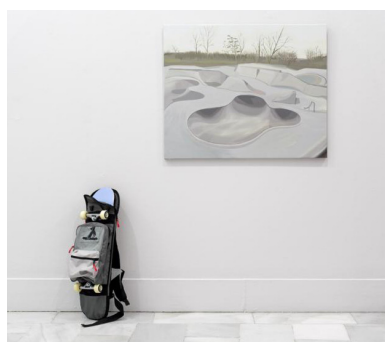
NEREA POZO. *DARK LIFE.*



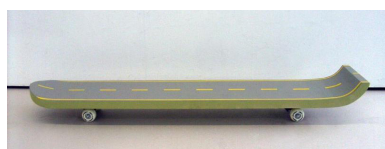
AITOR SARAIBA



PEREÑIGUEZ



MORALES. *MOCHILA CON TABLA DE SKATE PARA PAISAJES DE ALQUITRÁN Y HORMIGÓN*



MORALES, *SERIE PARTY & CO. MONOPATÍN CARRETERA*, 2005



MORALES, *MI CAMISETA BLANCA MANCHADA DE PINTURA NEGRA*, 2005



ANGEL SESMA. *CHICA.*

JORDI RIBES



modos de hacer y en la actitud frente a la obra de arte: los gustos y aficiones de los adolescentes son en sí mismos forma y materia de trabajo. Las obras pierden seriedad y trascendencia de la misma forma que los espacios expositivos se hacen más amables y divertidos, los replantean adaptándolos a su entorno, incorporando elementos y prácticas urbanas, reconstruyendo modas culturales, etc. La noción de ocio y disfrute se hace indispensable también para enfrentarse a las obras, la cultura es diversión. Esta *cultura de lo joven* ha cambiado la actitud de los nuevos artistas frente al mundo del arte, muchos de ellos no quieren convertirse en artistas serios, no pretenden generar una obra 'adulta' como correspondería a quien quiere ejercer como profesional, sino que el arte les siga permitiendo cultivar sus aficiones y expresar sus gustos y formas de vida, que sea el arte el que se adapte a sus condiciones e intereses. El cómic, la ilustración, el grafiti, el skate... entran de lleno en una figuración que se expande sin escrúpulos ni prejuicios. La baja cultura ha entrado con pleno derecho en la plástica actual, sin necesidad de grandes referentes; como sucede en internet, -en la que todo el mundo puede ser escritor y ser leído, sin tener apenas afición por la lectura-, el arte se ha democratizado y los jóvenes pueden seguir la pulsión adolescente de inventarse, sin necesidad de tener interés por el arte en sí o de conocer su historia.



PERIANES

Muchas de estas obras que parten de la estética de la ilustración infantil no se dirigen por tanto a los adultos sino a sus *iguales*, la necesidad de comunicar obliga además a que en estas imágenes la pintura deje de lado su propia materialidad para distribuirse en función del dibujo, y aumentar su carácter narrativo, la pretensión de contar historias, generar escenas o dar detalles, da prioridad a un dibujo concreto y descriptivo. Así en la obra de Nerea Pozo (Bilbao, 1983), los personajes con los que de alguna forma tiene que identificarse el espectador adoptan gestos y modos muy infantiles con lo que la artista parece dirigirse a un público extremadamente joven. Pozo se adentra en ese universo con un lenguaje que hace referencia al hiperrealismo naïf, el Manga y las muñecas “Blythe” de los años 70. La obra se presentó como un ‘story board’, guión en dibujos de una trama que ocurriría en la propia institución donde fué expuesta.²⁵¹ Aunque la obra de Pozo se desarrolla mayoritariamente sobre lienzo y papel, tiene una extensa producción pensada para la red, también en formato blog, uno de los fenómenos más peculiares de internet en los últimos años. El blog adquiere formato de diario personal propio de adolescentes que buscan reconvertirlo en un foro en el que poner en común sus vidas. como en Facebook. Estas artistas con elecciones estéticas tan concretas imitan la vida real, *dejan fuera* el mundo de los adultos, que en principio, no las comprende.

En ocasiones los cuadros parecen ser así ilustraciones sacadas de cuentos, aunque como sucede en algunas obras de Pereñíguez rápidamente se vuelven herméticas e irónicas, o como en las series de Jordi Ribes, (Barcelona, 1972) -con títulos como *Momú & No en la tierra de los hombres barba-*, las parejas de opuestos como Héroes y villanos, policías y ladrones, tendrían otra explicación, ya que la falta de rostro desvelaría que su aparente inocencia busca reflejar comportamientos relacionados con nuestra sexualidad: “recrea una serie de fantasías que se nos muestra, sólo en apariencia, como un juego de niños, desvelando cómo casi todos los comportamientos fetichistas tienen su génesis en las impresiones de la infancia”²⁵²

251 s/a.: “Nerea Pozo” [en línea], en salarekalde.bizcaia.net, oct. 2005.

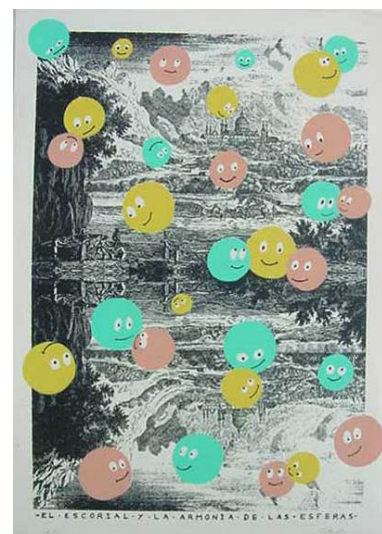
252 VILLA, Manuela: “Jordi Ribes”, en *Arte Emergente en España...*, p. 180.



ROBERTO MOLLÁ. NETKOMBA-TIENTE, 2004

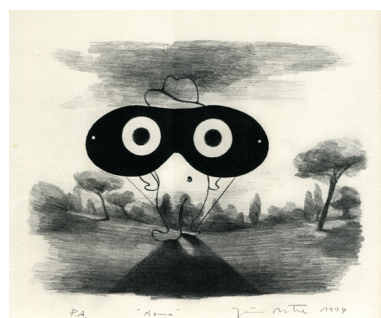


ROBERTO MOLLÁ.



ALEDÓ. EL ESCORIAL Y LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS. MARTÍN PÉREZ





JÖEL MESTRE, 1994. LITOGRAFÍA.



R. D. MORALES



GUILLERMO PEÑALVER. LLENDO O VINIENDO.

PÉREZ VILLALTA



GUILLERMO PEÑARVER. EL DR. VESPONE SOBREVOLANDO EL JARDÍN PAPILAR.

El Viaje

Si hay algo que caracteriza la cultura pop es el viaje, el joven encuentra en éste la posibilidad de escapar, de libertad. Jóvenes artistas como Serzo han echo girar así su obra en torno a la experiencia del viaje. Serzo era destacado entre su generación no sólo por la complejidad y ambigüedad de sus imágenes, sino porque el carácter sugerente y deslumbrante de éstas dejaba escuchar “el rumor de fondo ético que las empuja a ser lo que son: la demostración palpable de que entre Walt Disney y Haruki Murakami crece una nueva promoción de visionarios.”²⁵³ Lo inquietante en su trabajo surge bajo esa nueva melancolía, propia del pop, que se destila tras esa apariencia de felicidad ya lograda. Serzo muestra interés por indagar en las relaciones entre irrealidad y ficción en el arte contemporáneo. La irrealidad que fabrica este artista no parece una vuelta hacia atrás, algo en lo que refugiarse tras el horror contemplado, se convierte más en una escapada hacia adelante, un ejercicio de resistencia y promesa. De ahí la utilización constante del viaje como recurso, que iniciara con el *El fantástico vuelo del hombre cometa*, y que el autor considera metáfora fundamental: “Lo importante no está en el viaje, en nuestra propulsión en el tiempo y el espacio, sino en la elaboración de ese sueño personal, en la secuencia de sus imágenes más significativas.”²⁵⁴ Para el artista sus exposiciones tienen un sentido físico, espiritual y metafísico: «El protagonista intenta superarse a sí mismo, crecer y transmutarse. La elevación es real, pero también, simbólica».

Otros jóvenes artistas han equiparado también la labor creativa con la pintura con el sentido del viaje. Así sucede en la serie que Guillermo Peñalver trama con el personaje del Dr. Vespone que parece funcionar como álgter ego de este artista, que debe afrontar la carretera, y tomar decisiones. La moto tiene alas que amplían el sentido del viaje, e invitan a experimentar sensaciones, (papilas gustativas) el mundo de los sentidos, que corresponde también a la pintura. María G. Alabau genera un pequeño personaje ávido de encuentros que viajará en el bolsillo. Ramón David Morales coloca al lado de sus cuadros los objetos, patinetes o mochilas, que acompañan siempre a los jóvenes e insisten en la noción de viaje o desplazamiento. La necesidad de escapar o de experimentar vienen siendo descritas en películas generacionales como *Quadrophenia* o en el género de *road movies*,

253 ALONSO MOLINA Ó.: “En todas las apuestas”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 837, 22/02/08, p. 16.

254 LLAVINA, Jordi: “Serzo. La química de la quimera”, en *Algunas esperadas y reconfortantes noticias. Dibujos*. Galería Sicart ed., Barcelona, 2006.



MARÍA ALABAU

GUILLERMO PEÑALVER. EL DR. VESPONE SO- JOSÉ LUIS SERZO
BREVOLANDO EL JARDÍN PAPILAR.

ALABAU, ¿Y POR QUE.?

ÁNGEL SESMA. WITH LOVE
STEVE.

SESMA, SERIGRAFÍA

en estas obras la moto como símbolo de libertad y autonomía, y la aventura como transformación interior reaparecen. Son obras que insisten en lo que advertiera George Simmel “la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida, son una y otra análogas al conjunto de una vida misma, tal y como se presenta en el breve compendio y en el concentrado de la vivencia de los sueños.”²⁵⁵

Estas imágenes destacan por la falta de negatividad, si en la obra de otros compañeros de generación se advertía un trasfondo siniestro en las imágenes, ya sea sentimiento de pérdida o por malditismo, aquí todo parece ser esperanzador, de confianza en el futuro como la emoción que suponen los preparativos del viaje. En los personajes de Angel Sesma no hay nada que interrumpa el disfrute del momento, se muestran confiados. El casco o la gorra aparecen como atributos que dotan de identidad al individuo. La misma composición aparece en la obra de un artista de otra generación Paco Cortijo, con un registro más oscuro y denso, parece preguntar cómo confiar en el viaje, cómo ser rebelde, cuándo ya no se es joven.

255 SIMMEL, George: *Sobre la aventura*. Ed. Península, Barcelona, 1988, p. 13.

CORTIJO



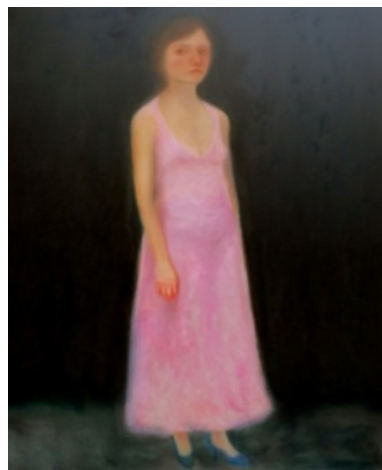


PEDRO MORA. MOSAICO



JORGE BALLO, DIBUJOS COMO NOSOTROS, 2005.

CHELU ÁLAVA



Del Gesto al Hieratismo.

El rostro, ha sido asunto de interés para gran parte del arte contemporáneo en estas dos últimas décadas, en especial para la fotografía, que ha abordado la identidad y el sujeto de forma intensiva, y que ha arrebatado a la pintura la posibilidad de abordar el retrato como género. En las últimas exposiciones dedicadas a este tema como la antes citada *Sujeto* (2005), las obras fotográficas son mayoritarias y se caracterizan por una mirada plana y frontal que ofrecen al joven para ser observado, sólo figuraban las pinturas ya citadas de Carmela García *Try to be...* los dibujos de Jorge Ballo (1964, Madrid), o las imágenes resueltas con cerámica de Pedro Mora (1961, Sevilla), todas centradas en el rostro ya que “La poca luz que ahora está a nuestra disposición procede de la cara de nuestros semejantes, no de sus cuatro extremidades ni de su tronco sólo de su cara”²⁵⁶. Comisariada por Rafael Doctor, pretendía demostrar la vigencia del retrato en la cultura contemporánea a través de un retrato neutro como subgénero, hombres y mujeres posan en actitud serena, quieta, adoptando actitud genérica: están aislados, solos, contemplados en su honestidad. Corresponden a la búsqueda obsesiva de encontrar un espejo, de la representación de uno mismo a través del otro mirado. Un retrato trascendental, donde el sujeto adquiere integridad, que supera lo individual para ser universal. Los artistas habrían optado mayoritariamente por abordar el retrato contemporáneo colocando la representación del hombre en su absoluta neutralidad no sólo compositivamente hablando, sino en lo que se refiere al propio gesto: “la presentación de individualidades en el contexto de su desnuda existencia, su ‘estar ahí’ constituyendo de diversas manera un documento sobre el ‘otro’, la prueba de su existencia y, también con ello, un espejo de las incertidumbres existenciales del observador. Sin duda se propone un viaje al interior de nuestro ‘yo’ a través de nuestro reflejo en el ‘otro’.”²⁵⁷ la exposición lanzaba la pregunta sobre si “seremos capaces todavía de mirar ‘al otro’ en su plena dignidad humana para ver nuestro propio desnudo?” La obra de Pedro Mora es el retrato de una niña de nueve años, *Michi Osato*, de procedencia húngara/japonesa, que forma parte de una serie sobre diferentes niños, racialmente mixtos, cuyas imágenes fueron proyectadas en el fondo de una piscina y pasadas al gresite ya que tanto el objeto como el soporte deben provocar en el espectador un claro aprendizaje del pedazo, del fragmento.

El retrato actual en pintura, dibujo o collage es mayoritariamente de un personaje joven, y comparte ese tipo de registros esencialistas, ya que parte en gran medida de un referente fotográfico o de un marcado interés por lo real. Brea encontraba que el retrato actual de la fotografía última “muestra al joven enfrentado al escenario de una identidad no alcanzada, sometida a la enorme tensión de un mundo en el que todos los argumentos de expresión diferencial estabilizada han sido barridos, bajo la presente orientación de la realidad a las masas.” Para este autor esos rostros jóvenes son “momentos de oscilación entre la inexpresividad absoluta del aún-no-haber-llegado-a-ser uno, sometidos todos al extravío en la muchedumbre muda de la masa, y la vocación de ser los todos, la pasión de ser un absoluto, la serie.(...) El rostro del joven no es afirmación cerrada, sino anuncio de posibilidades, trazado de la identidad que especula su proyecto en las señas de la diferencia, afirmación de la multiplicidad indeclinada en el escrutarse del yo como dominio también del otro, de todos los otros -allí donde la voz ‘legión’, y a la vez ‘nadie’, dice su nombre propio como nombre de comunidad, el único que conviene a

256 JODOROWSKY, Alejandro: “Una filosofía de ser humano” en *Sujeto...*, p. 23.

257 Texto de presentación de la exposición [en línea], en *musac.es*, 10/09/2005.

ese estadio embriagado del sujeto que se pierde en el reconocimiento de su propia contingencia, en la experiencia inquietante de su propia innecesidad -y, negándose a construir contra ella parapetos y certezas falsificadoras-, mira de frente al abismo en que (su propia aventura) se anega y profundiza, como misterio, como promesa, como enigma.” La plástica de estas dos últimas décadas va a representar al joven buscando el reconocimiento en la serie: no ser nadie y ser el cualsea, sin nombre.

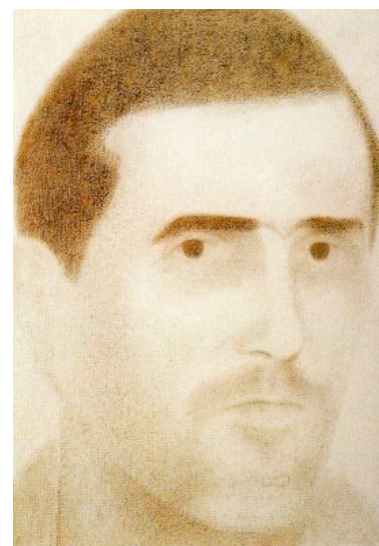
Las chicas de Chechu Álava y los personajes de Aquerreta buscan sostener la mirada del espectador, éste en sus diferentes autorretratos da escasa información sobre si mismo como si fuera un personaje más; la misma estrategia sigue Elena Goñi, neutral en la forma de mostrarse, buscando la normalidad pero evitando en cambio la mirada del espectador. Miguel Galano, Concha Gómez Acebo, Marta Corrales, o Alberto Pina, profundizan en el retrato desde una mirada tradicional como género, prefiriendo que pose el elegido como modelo. Álvaro Varela en cambio, puede recurrir a rostros del pasado, detalles descriptivos conviven con un dibujo libre de total autonomía, estampados transferidos terminarán de conformar sus enigmáticos personajes. Mientras, los conocidos y amigos de Martín Godoy, aparecen de frente algunos, otros levemente girados, pero es la serie la que da el carácter de posado. De reducida escala y limpieza formal, dispuestos en un espacio inexistente, son presentados como pequeños objetos, vinculándose con la pintura del pasado. Si bien estas obras responden claramente a un retrato neutro fotográfico, el artista consigue imágenes condensadas, intensas, con un ritmo intemporal distinto de la fotografía.²⁵⁸ Alonso Molina se refería a los retratos de Martín Godoy por su capacidad de hacer crecer los paisajes que a veces exponía juntos, no por quedar contrastados y apreciarse sus diferencias por separado, sino “por violentarlos un poco, empujándolos uno hacia el otro, uno contra el otro, para que de la fricción salten algunas chispas que se iluminan entre sí, ofreciéndonos al paso facetas y ángulos más íntimos e inéditos a una primera mirada.”²⁵⁹ Muchos de estos rostros parten de máscaras orientales, buscando su silencio, opacidad y hermetismo, parecen habitar espacios congelados o deshumanizados, lo que se ha interpretado como una lectura crítica de nuestro entorno llena de intencionalidad.²⁶⁰

Buci-Gluksmann se preguntaba por el futuro del retrato tras la desaparición del rostro en el arte del siglo XX: “Cómo pintar, pues, un retrato, rí-tratto, trazo y línea, cuando la imagen-rostro se derrumba, el cuerpo se ausenta y la violencia de la historia convierte el anonimato de la muerte -pérdida del nombre, del cuerpo, del rostro- en algo tan innombrable como el mal de Macbeth. Porque si todo retrato no se reduce al rostro (permanencia expresiva de los cuerpos), y si todo rostro no es por tanto un retrato (véanse las máscaras), el rostro es sin duda lo inaprensible de todo retrato, lo que testifica. En un sentido fuerte, el rostro es epifánico, y su aparición no se deja englobar nunca, como ha demostrado E. Lévinas. El rostro desgarrar lo sensible, apela a mí, escapa de mí y me interroga, se resiste a mi captura y sin embargo ejerce una eventual violencia: La epifanía del rostro suscita esta posibilidad de medir el infinito de la tentación del asesinato. El rostro tiende a desfigurarse, deshacerse y destruirse, porque como tal es pura alteridad de mí o del otro, y porque fijar esa alteridad, hacer un retrato, siempre es más o menos luchar contra una desaparición posible, acometer un trabajo de eventual duelo, hasta tal

258 MARTÍNEZ DEL CORRAL, Lorena: “Diálogos”, en *XVIII Circuitos de Artes plásticas y Fotografía* (cat. exp.). Comunidad de Madrid, Madrid, 2006, p. 29.

259 ALONSO MOLINA, Ó.: “Un paisaje sin ojos”, en *Fernando Martín Godoy. Golpe de sol* (cat. exp.). Galería Siboney ed., 2008, p. 13.

260 MARTÍNEZ DEL CORRAL, Lorena: *Op. cit.*



AQUERRETA

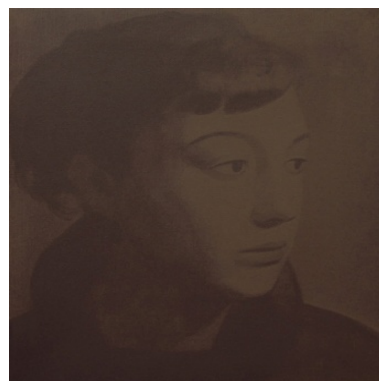


AQUERRETA



ELENA GOÑI

FERNANDO MARTÍN GODOY





ÁLVARO VARELA



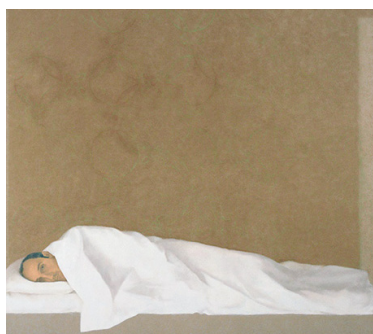
ÁLVARO VARELA

ALBERTO PINA, JAVIER Y MARÍA JOSÉ



ELESPE, 2009.

GOÑI



MARTÍN GODOY, *DR. CLICK*

punto un retrato con rostro da fe de lo efímero humano: tal retrato, de tal persona, en tal momento. En ese aspecto remite, como el velo de la Verónica, a la presencia pura, más allá de la ausencia, un vestigio del ser...”²⁶¹ Por su parte Félix Duque se preguntaba sobre la función del rostro, si pensamos que el rostro es un producto, y que no todas las sociedades lo producen, sino sólo aquellas que lo necesitan.

261 BUCI-GLUKSMANN, Christine: “La desaparición del rostro”, en *Galería de retratos* (cat. exp.). Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 20.



CARMEN CALVO

Simulacro y Disfraz.

La Máscara o el Rostro Velado.

El arte va a seguir entendiendo el retrato como vanitas y dando vigencia a la afirmación de Heidegger “Cada uno es como el otro y ninguno es él mismo” que explica al individuo como existencia de nadie, una máscara tras la cual no hay en realidad nada, o está en la nada: una condición fantasmal va a definir la identidad. De la misma forma la mentira utilizada por Goethe para definir el espacio autobiográfico, seguirá siendo una estrategia válida. Desde otro punto de vista Cereceda preguntaba hasta qué punto somos actores o tan sólo espectadores de nuestra propia vida, ya que todavía no nos hemos desembarazado de la idea de máscara, y proponía si no habría que hacer entonces un arte no ya más para recordar, sino tal vez para olvidar, un arte venidero como alegoría del olvido, planteaba el autor como pregunta central dirigida al arte.²⁶² La citada exposición *Sujeto* cuestionaba cómo pueden ser nuestros rostros el espejo del alma, si el alma se construye como réplica de las máscaras del afuera.

En este sentido la recuperación de artistas como Claude Cahun ha sido vital para artistas que han atendido a la vulnerabilidad de determinados colectivos, como son los homosexuales, o transexuales, intentando dotarlos de rostro, romper unos marcos mentales que determinan la relación con los demás y que limitan las posibilidades de reconocimiento. La actitud del otro debe cambiar, ya que como advierte Judith Buthler, la solución no está en incluir más personas dentro de las normas ya existentes “sino en considerar cómo las normas ya existentes asignan reconocimiento de forma diferencial.” Se ha señalado con anterioridad el esfuerzo de Pérez Villalta o de Carretero en este sentido y como los complejos seres fragmentados y trastornados, de Salaberría, etc., no hablan de una identidad sencilla. La serie *Esgazados* de Cidrás muestra a los jóvenes a través del collage con rostros que no les corresponden, con *caretas* de animales o cráneos, señalando el drama quizá, de hacerse visible, dotarse de rostro.

El arte actual se ha aferrado al ‘Yo es otro’ de Rimbaud no para dar cuenta de una crisis de identidad, sino la adopción de identidades múltiples para salvarse de la crisis: “Adoptar diversas identidades múltiples para salvarse de otro que siempre, en última instancia, es el Poder. Nunca para salvarse de los otros, con los que intercambiamos papeles de género o raza. Toda identidad es visitada por ‘el otro’, por ‘los otros’ imaginándote en el lugar del otro es posible (...) En definitiva, siempre ejercitando la imaginación se acaba haciendo política”.²⁶³

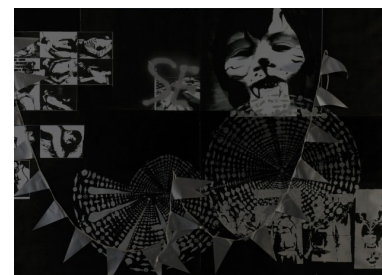
Para autores como Deleuze y Guattari, el rostro constituye una forma de ver, es, ante todo, una política, un modo de coger con la mirada (en el otro) el molde de humanidad arquetípica y pone de manifiesto el reconocimiento de la humanidad en el rostro. Es un juicio al fin y al cabo: “el rostro es en primer término un dato del mundo exterior, dato significado del modo más sorprendente por el vacío en el nivel de la imagen del cuerpo, sin que se registre una pérdida momentánea de esa identidad personal, hay que entender literalmente (en ese vacío de no-

CORTIJO, 1994.



262 CERECEDA, Miguel: *Problemas del arte contemporáneo, curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Cendeac Ad hoc, Murcia, 2006, p. 207

263 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “Los otros y uno mismo. Cifras para una genealogía desde el artista moderno”, en *Andén 16: Heterónimos*. Obra Social Caja Madrid, 2005, p. 23.

SALVADOR CIDRÁS. *ESGAZADOS*, 2008.SALVADOR CIDRÁS. *24 HORAS, 10 MINUTOS*, 2008. TINTA

constitución) que el sujeto es quien no tiene rostro”²⁶⁴. El rostro es construcción de una imagen que proviene de los otros: el sujeto se hace un rostro y para ello ha de alienarse, cobrar una imagen que proviene del mundo exterior.

Entonces el sujeto que observa se constituye por medio de su propia mirada al mismo tiempo que se disuelve como tal, es lo que Christine Buci-Glucksmann llamó la locura del ver (BG 2000:11): “Todo es mirar y ser mirado; el mundo se convierte en gran teatro, en puro espectáculo -del que se forma parte sólo mirando y siendo mirado, como en un gigantesco panóptico. Ese es el fondo de la melancolía barroca, la reducción del ser a pura visibilidad, un resolverse el mundo en apariencia y simulación, un volverse indistinguibles sueño, ilusión y realidad”. Brea señalaba como bajo este punto de vista sería posible que “la mejor herencia del hallazgo melancólico (ser = parecer) del pop se esté gestionando no en ninguno de los recientes neopops, sino en ese tipo de investigación centroeuropea a la que se ha tildado frecuentemente de neobarroca: a saber, la de artistas como Niek Kemps, Jan Vercruysse o Rob Scholte, cuya reflexión se concentra precisamente en la problematización de la visibilidad, en el estudio de la continuidad de apariencia y realidad, de espacio de la representación y del acontecimiento, en el recurso permanente a estrategias y juegos ópticos para hacer subir la interrogación sobre la virtual frontera entre ilusión y realidad, entre lo que se piensa y lo que es.”²⁶⁵

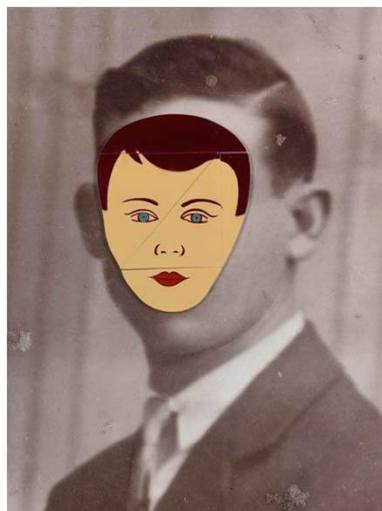
La obra de los artistas sevillanos Rubén Guerrero y José Luis Pereñíguez podrían situarse en esa corriente que atiende a la problematización de la visibilidad. La ocultación, el cuadro que se cierra a la mirada, la demostración del artificio de la imagen, dirigen la obra de Rubén Guerrero. En esta serie no hay una única representación del individuo, refleja la imposibilidad de poder abordar el rostro, éste se oculta, se vela, la máscara aparece y también lo hace el inevitable cráneo, también un autorretrato. Un carácter siniestro y hermético subyace igualmente en la obra de Pereñíguez, quien aborda el retrato de forma aparentemente convencional para indagar en lo que supone una constante en su trabajo, la representación y la intervención sobre lenguajes públicos, e ideas culturales: “He querido tratar la

264 DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.

265 BREA, José Luis: “El Profeta de la Nueva Melancolía” [en línea], en *salonkritik.net*, 03/02/2007

JAVIER PÉREZ





CARMEN CALVO.
SE MIRA PERO NO SE VE.



RUBÉN GUERRERO

representación pictórica y, por otro lado, la humana que nos lleva a fingir, actuar ante otros o disfrazarnos de los que no somos”, aseguraba el artista.²⁶⁶ Alterar los lenguajes compartidos para propiciar la reflexión, aquí utilizando un lenguaje más claro, más nítido que en sus anteriores obras, para retratar a un joven cantor “He recurrido a los tópicos porque me dan morbo. Aparece el flamenco, el vino, una reja, azulejos..., pero son temas que uso por su idea de representación. Mi teoría es que las cosas son siempre artificiosas, que sólo existen en función de convencionalismos sociales”, explica el artista.²⁶⁷ Con motivo de *La obra en negro* manifestaba “Sí pienso que hay una propensión -que a veces linda con el vértigo- a construir ficciones que tratan de ello. La fiesta, el mito, la farsa o la tragedia, nos muestran como es posible forzar los límites de lo que uno es, siempre y cuando no traspasemos el terreno acotado por la representación. No obstante, se me ocurren al menos dos posibilidades de transgredir esas reglas de etiqueta. Una es incorporar la representación a la propia vida, lo cuál resulta, en cierta forma, redundante. Otra, traslucir el truco, mostrar su revés, confesar como el Wilhelm Meister de Goethe: <<... todos estos misterios me inquietaban tanto que deseaba cada vez más ser a la vez el encantado y el encantador; deseaba esconder mis manos bajo el telón participando de la representación de la obra y al mismo tiempo disfrutar de la ilusión.>>”.²⁶⁸ La obra de ambos artistas recoge lo efímero, lo inaprensible, recurriendo a distintas estrategias y técnicas potencian el carácter fantasmal no sólo del rostro sino de la imagen misma.

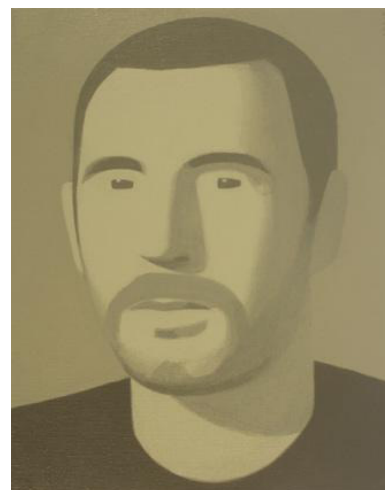
266 MOLINA, Margot: “El pintor sevillano Pereñíguez propone una relectura de los tópicos” [en línea], en *elpais.com*, 24/12/2005.

267 *Ibid.*

268 PEREÑÍGUEZ, José Miguel: *La Obra en Negro* (cat. exp.). Junta de Andalucía; Galería Birimbao ed., Sevilla, 2007.



PEREÑIGUEZ, 2005

MARTÍN GODOY, JESUS JONES
2007.

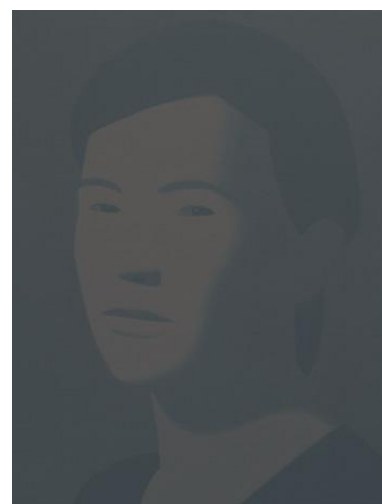
Como apariciones se mostraban los *retratos* de Martín Godoy en la sala prácticamente a oscuras de la exposición compartida, *Truco o Trato* (2010), las obras partían inicialmente de la imagen del retratado para luego tomar autonomía: “como en un palimpsesto, las obras aún guardan restos y huellas de la persona de la que parte, como una presencia fantasmal que se mantienen en el mundo de lo representado.” Para Pozuelo estos rostros -cuya naturaleza procede del sueño, una naturaleza que vive atrapada en la pintura, al otro lado de la tela,- señalarían el umbral: “(¿acaso no es el mismo que se nos invita a traspasar al entrar en la zona de exposición?) es el que media entre lo individual y singular, y lo personal e íntimo () y el plano abstracto, general, universal del ser humano.” Estos retratos serían arquetipos, un estado de ánimo de espíritu: “todo conduce a las facciones de la máscara y su capacidad de transformación, de ocultación” Los rostros inventados de Martín Godoy son fruto “de la transformación alquímica de la vida por medio de la pintura parecidos a los que viene empleando desde el ancestral teatro Nô de Japón, desde los rituales primitivos africanos o prehispánicos, o en la escultura grecorromana de templos y anfiteatros.”²⁶⁹ Estas obras “colocan por encima de la documentación, de la constatación de una realidad, la reconstrucción desviada, la generación de un artificio patente: una transformación mediante la superposición de capas” El comisario insistía en cómo la exposición debía funcionar como un teatro de sombras, una propuesta para un teatro interior, en la que el artista construye el teatro y el espectador debe levantar o traspasar el telón, para que algo funcione.²⁷⁰

Desde un lenguaje mucho más expresionista, aborda el rostro Santiago Ydañez,

269 POZUELO, Abel H.: *El teatro interior, sobre ruinas y máscaras* (tríptico exp.). Comunidad de Madrid, 2010, s.p.

270 *Ibid.*

MARTÍN GODOY

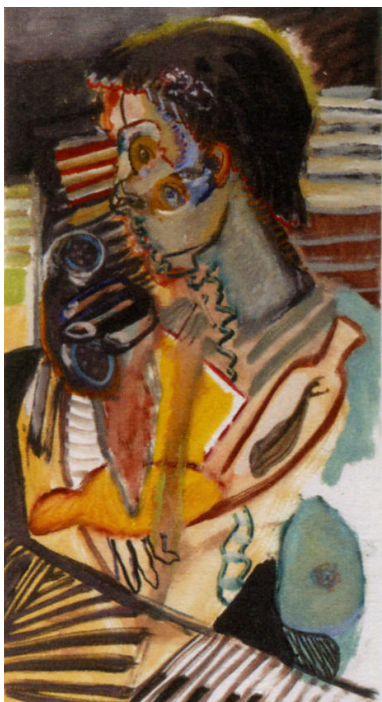




CARMEN CALVO,
LAS MUJERES, 1998



JAVIER PÉREZ MÁSCARAS



CARLOS FRANCO,
HERMAFRODITA, 1995.

CARLOS FRANCO,
METAMORFOSIS.



Pero no sólo el arte emergente se interesa por la función de la máscara, Susy Gómez, Carmen Calvo, Carlos Franco, y otros artistas van a insistir en estas estrategias desde lenguajes más expresivos, con el valor del gesto y la plasticidad de la pintura, pero también desde el enfriamiento de los noventa y el uso de la fotografía, señalando el poder de una pintura que enmascara. En las mujeres de Susy Gómez la deformación del rostro sirve de metáfora para la pérdida de la propia identidad ante la opresión de los cánones corporales, la mujer se hace monstruo, (se cosifica a la mujer y se sublima al objeto, lo que incita a un consumo más banal, se produce una fetichización inquietante.) En Calvo la máscara es mancha y herida al mismo tiempo ante la conciencia de lo efímero. Lo efímero dirige también las obras de Ydañez, con sus infinitos gestos, múltiples rostros que cubre de una masa orgánica que ocupa el lugar de la máscara: “Con la espuma de afeitar, Santiago Ydañez hace el juego del expresionismo, de un lenguaje pictórico que ha de adaptarse al aspecto cambiante, maleable, de la pasta de afeitar, empleada como metáfora de la pasta de óleo. Pero todo es fruto de una idea previa: pintar el expresionismo no como actitud, como desparrame gestual, sino por medio de la representación, de lo cambiante que se fija en la tela a través de un proceso de simulación.”²⁷¹ El proceso recuerda a la acción de Vito Aconti en la que pretendía olvidarse de sí para conseguir conocerse.

No sólo el cuerpo de la masa pictórica permite acercarse a la máscara, Carlos Franco advertía cómo uno de los orígenes de la propia pintura fue la máscara: “Los primitivos muestran su ser esencial en sus pinturas faciales, su animal interior del que provienen sus tendencias. Esa primera abstracción inicia el arte de la metamorfosis o el arte de la analogía, llave para saber traducir y aplicar a otro lo descubierto en un lenguaje. Los occidentales viven la máscara con miedo. Es lo que oculta el ser esencial.”²⁷² Quizá por esa conciencia de una metamorfosis las figuras de Franco nunca se ciñen a un único trazo delimitador, el dibujo se superpone y se confunde: “La ofuscación con la que el pintor distorsiona a sus

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² FRANCO, Carlos: Texto recuperado en ALONSO MOLINA, Ó.: *Iluminación de Contraste...*



CARMEN CALVO

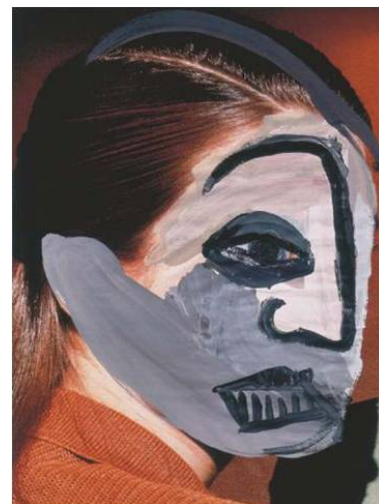
personajes hace pensar en una obsesión por el descentramiento de la personalidad, ya definitivamente carente de asideros universales inmutables obedecidos bajo la apariencia de un carácter voluntario.”²⁷³ El artista pretende desvelar el misterio que se oculta en la línea, en cuerpos translúcidos, como carentes de masa, que permiten ver la conexión que media entre todo lo que existe y se oculta. La propia figuración se desdibuja y toma valores abstractos, el carácter confuso e impreciso que adquieren los elementos, casi manchas, de sus composiciones son vistos por el autor como marcas que señalan lo oculto, apariciones, que son expresiones del yo interior. “La obra de Carlos Franco es un constructo que por querer aferrarse a lo inestable, está condenada a ser un diferido. Nunca la instantánea late, pero recuerda el latido.”²⁷⁴ La superposición evidencia que existe un desequilibrio entre lo que se ofrece y lo que se acepta para el dominio y la seguridad. “El descentramiento de la pintura de Carlos Franco es báquico, dionisiaco, laberíntico y entusiasta: el orden instrumental se desplaza. No es que se produzcan anacronismos (lo que supondría la alteración o perversión de un orden diacrónico o de progreso), sino una participación incesante de lo remoto y lo próximo (tanto temporal como espacialmente), una llegada abrupta de lo que se impone por ventura sobre una realidad demasiado constreñida.”²⁷⁵

El recurso a la superposición de perfiles va a tener como claro referente la pintura de Francis Picabia y va a servir a numerosos pintores para abordar la dificultad de aprehensión de lo identitario, así como desafiar el academicismo o la convención de un ser unívoco. La distorsión y multiplicación de las siluetas de los personajes, son útiles para ofrecer una imagen externa e interna del sujeto, mostrarla en positivo y negativo, o referirse a la multiplicidad de facetas que tiene la identidad, a la presencia del otro. Así sucede en la serie que Paco Cortijo concluye a principios de los noventa. Individuos sin rasgos, anónimos, para sumergirse en la fragilidad de

273 ABAD VIDAL, Julio Cesar: “La pintura de Carlos Franco. La belleza de un mundo culpable”, en BONET, Juan Manuel et al.: *Carlos Franco*, Madrid, 2004, p. 70.

274 *Ibid.*, p. 74.

275 *Ibid.*, p. 75.



SUSY GÓMEZ

CARMEN CALVO. *ESTOY TRISTE PERO NO CON UNA TRISTEZA-DEFINITIVA*, 2004. MIXTA

SANTIAGO YDÁÑEZ

FIGURACIONES
327



PACO CORTIJO



CORTIJO



PACO CORTIJO

una identidad vulnerada, de un ser en crisis. Estos personajes serán el motivo que utilice Cortijo para el comienzo de una investigación de resultados insospechados, -una figuración, resultado de sufrir una crisis pictórica, libre de las referencias realistas que habían caracterizado su trayectoria,- que dará a conocer en 1991. También la figura humana ocupó las series que Alfonso Fraile realizó a finales de los ochenta, abandonando prácticamente las composiciones grupales anteriores, para formar individualmente el núcleo más intenso de su obra. En ambas propuestas las figuras renuncian a un posible escenario, a elementos narrativos o cualidades descriptivas, para permitir desplegarse como seres activos, con decisiva voluntad de cambio. Los personajes se encuentran en un momento de transformación, en continua metamorfosis, o bien travestidos, o desplazados. Este tipo de obras se han explicado como la persecución de que el lienzo no sea sólo una imagen sino que alcance la calidad de un acontecimiento, que sucedan cosas, permitiendo que la mirada sea una actividad constante, un estar en marcha. Aquí el interés por el hombre no sería algo anecdótico, la figura humana vuelve a entrar en la pintura a través de la temática de la soledad, la identidad, lo que somos, la autobiografía, el retrato del *quiensea* que nos pone en relación con nosotros mismos.²⁷⁶

Las obras ganan en plasticidad porque se quieren presentar las huellas del cuerpo, favorecer una apertura al ámbito del tacto: tactilidad del espacio y fijación de recuerdos y visiones. Su carácter sensual y emotivo pretende conmover, en la atención al cuerpo físico se ha producido una implicación del cuerpo de las emociones. La pintura pretende recuperar al sujeto, señalar una identidad mestiza, ambigua. Se repiten las mismas figuras multiplicadas, en apariencia idénticas pero que están levemente alteradas, puede que finalmente todos los personajes sean el mismo, que a los artistas sólo les interese señalar ese desplazamiento, el doblez que se produce, atendiendo a un tema central para el arte del fin de siglo como es el simulacro y el disfraz.

Los rostros de Fraile aparecen sumidos en una sonrisa eterna, ensimismada, que en ocasiones se interpreta irónica o amarga, casi hiriente. Risa que ha sido descrita como nihilista, como falsa alegría que puede ser más bien un estado fúnebre como señalara Cioran. De igual forma sucede en las obras de Cortijo. La imagen oscila entre este gesto melancólico, interiorizado, con sentido de pérdida, de ensoñación o de constatación del final de una utopía; y una risa ambigua, más cínica, que caracterizaba gran parte de las figuras de marcado carácter realista de etapas anteriores y que continúa vigente en los retratos que dominan la obra gráfica de estos años. Aunque abandone la factura realista, Cortijo permanece amargamente pegado al mundo, no sólo al de la sociedad que ha visto transformarse, sino a la propia existencia.

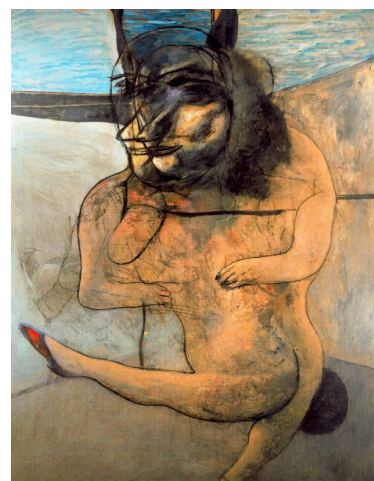
En estas obras se advierte que hay un camino hacia lo figural como entendiera Deleuze en *La lógica de la sensación*, como una pervivencia de la sensación, que al mismo tiempo produce una destrucción de la evidencia figurativa. Todo conduce a lo informe, al tránsito, la superposición, la veladura, la sombra. La reduplicación y la fantasmagoría son lo mismo, las imágenes se debaten entre el caos y el orden. Tras esta etapa de experimentación que daba prioridad a las cualidades expresivas y sensitivas de la pintura, Cortijo decide retomar el lenguaje preciso que había desarrollado durante la mayor parte de su trayectoria artística. De nuevo la figura humana centra la imagen pero en estas series paisajes urbanos

276 CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Confesiones de la máscara y otras cuestiones de identidad", en *Alfonso Fraile, obra 1960-1987* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 1998, pp. 31-50.

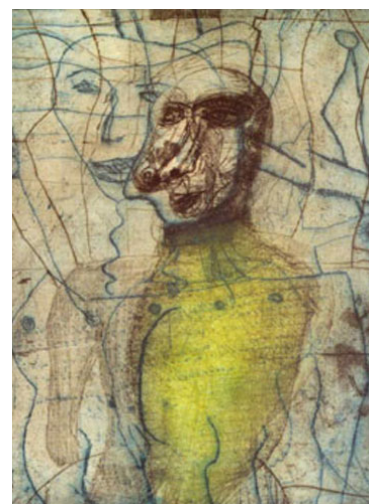
aparecen como escena. Los personajes realizan estáticas poses calculadas. El gesto y el atrezo son utilizados para reflexionar desde la decepción, el individuo representa la deriva social, el asombro ante lo acontecido dos décadas después de la deseada democracia. Una crítica a la operación de travestismo político y el transformismo ideológico que llevaron a cabo numerosos políticos. Los retratos de amigos y familiares aparecen con muecas perfectas, casi ridículos, con una inocencia y entrega candorosa, podrían referirse a un sujeto genérico que confiaba en el cambio a una sociedad más justa y que lo que ha presenciado atónito es el fin de esa utopía, la liquidación de un pensamiento de izquierdas y la completa sumisión al capitalismo desenfrenado.

Personajes con monos de trabajo y máscaras de teatro insisten en la idea de disfraz, algunos llevados al extremo al incorporar como sombreros las cajas de los menús de restaurantes de comida rápida, cómo símbolo de un tiempo, en el que socialistas y comunistas de pro se convierten con la transición en meros comunicadores del nuevo capitalismo y la sociedad de consumo que se impone. Traidores y víctimas. Seres sumidos en un aislamiento que alcanza lo cursi, con gestos de un mimo in-comunicado, aislado del mundo, o que llega a rozar lo trágico de quien sabe que no puede desprenderse de la máscara que ha adoptado o no puede asumir el desencanto. La conciencia de quien comprende lo que para Cereceda es el problema fundamental de nuestro tiempo “el del fracaso de los hombres en su proyecto por construirse un mundo razonable por medios razonables.”²⁷⁷ La ruina de una vida, la contemplación del fracaso de la promesa democrática, es también la contemplación del fracaso de las ilusiones personales. Como advertía Francesc Torres “La gran sorpresa a medias en retrospectiva- de la transición fue la velocidad con que se disolvió en general la carga política e ideológica como contenido en las artes plásticas españolas de élite.”²⁷⁸ La incomodidad que produce la obra de Cortijo se debe tanto a la extrañeza que genera la inusual figuración extrema que utiliza, como a su contenido al abordar lo político con registros nada convencionales.

La ironía y el disfraz son elementos constantes en la obra del artista, en las series de gigantes y cabezudos donde la rotundidad de los personajes contrastaba con el sentimiento de pérdida de sus títulos. Las escenas tienen lugar en una atmósfera de dolorosa ironía, que enseguida descubre a la amargura. En la serie *La risa carnal*, las escenas de leve erotismo sorprenden por que sus personajes pertenecen a las jerarquías religiosas que delatan sus sombreros. El sombrero se dibuja como atributo que dota de sentido al personaje. También un sombrero de copa aparece en multitud de autorretratos a lo largo de su trayectoria, como crítica al poderoso, o como conciencia irónica de pertenecer al mundo del espectáculo. La ironía era descrita por Valeriano Bozal como un instrumento estético que se ha configurado como actitud y experiencia y puede ser un recurso muy efectivo: “...la ironía afecta decisivamente a las exigencias del mercado: permite apreciar el origen del pompiér y del kitsch, exige detener el flujo del consumo y pararse a mirar, permite averiguar la razón del parque temático en el que se ha convertido el museo, toma conciencia del fenómeno totalitario... Con la ironía se desliza ese espanto ante lo que es como uno mismo y que bajo ninguna circunstancia debería ser. La ironía permite contemplar la secuencia de procesos que han conducido a esos resultados, también el papel que hemos jugado. Es así vacuna contra la repetición que una simple vuelta a los orígenes -pretendida por tantos fundamentalistas tan poco irónicos- traería



ALFONSO FRAILE



FRAILE

PACO CORTIJO



277 CERECEDA, M.: *Op. cit.*

278 TORRES, Francesc: “El Arte en el País de las Maravillas”, en *Exit express*, nº 35, 2008, p. 21.



PACO CORTIJO



CORTIJO, 1994.



ALVARO VARELA



consigo.”²⁷⁹

En los noventa Cortijo se introduce en la imagen infográfica y la animación digital para generar una galería de personajes a partir de las imágenes gráficas de los políticos henchidos de espíritu democrático, ridículos y autosatisfechos, que en las animaciones se disfrazaban de animalillos. Un catálogo asombroso de personajes híbridos que forman un “muestrario proteico de la Comedia Humana” como definió Bonet Correa sus esculturas de los años setenta. Imágenes luminosas que son un ejemplo más de la resistencia del artista a que la creatividad y la independencia personal se vea reducida por los sistemas de usos que se imponen mayoritariamente. Una advertencia sobre el espejismo de libertad y satisfacción que desde el poder se superpone al empobrecimiento de la vida diaria. En estas obras la ironía funciona como medio para alcanzar lucidez, como explica Bozal: “La ironía no mira para otro lado. No se concibe como una experiencia distinta, alejada de aquello que ironiza. Si alguna virtud tiene, es que no deja de su mano a lo otro; lo conserva pero lo conserva como objeto de su mirada. Lo pone delante, pero ahora con una figura distinta de la que pretende. La ironía no rechaza lo ironizado, sino que, poniéndose a distancia, descubre que lo que este dice no es tal.”²⁸⁰ No se limita a decir «eso no es lo que pretende ser», sino que “saca a la luz el simulacro, pero también aquello sobre lo que el simulacro se ha ejercido.”²⁸¹

Y así funciona este recurso cuando retoma el artista el disfraz en su últimas obras, la montera de torero, la chaquetilla, gafas, capirotes, caretas, y máscaras con la que ha vestido, disfrazado, a multitud de sus personajes, -familiares y amigos en las pinturas, seres anónimos en la obra gráfica- en los que un traje de luces o de ciclista es humor y desesperación, insatisfacción ante los deseos. Son obras que responden al interés de Cortijo por el análisis de las narrativas dominantes en lo que respecta a los clichés que representan la identidad andaluza, y con lo que llega a identificarse lo español a través de una inmersión emocional y subversiva en la antropología de lo cotidiano, el folclore, las tradiciones populares, o los mitos religiosos como la Semana Santa. Levi Strauss decía que la identidad podía ser un juego de ‘significantes flotantes’, pero que es sobre todo un conjunto de representaciones que nos sujetan a la tradición y al *statu quo*. El artista, consciente de que los modelos heredados configuran imaginarios que regulan la identidad y la moral de los pueblos, usa la sátira y la ironía como fuerzas para al menos desequilibrarlos; conseguir, en el espacio que abren, interrumpir los mitos identitarios. El artista pretende al enfrentarse a la cultura en la que nace generar un espacio de interferencia, ejercer la crítica, desgastar el imaginario. El disfraz como provocación, pretende devolver al personaje su condición de sujeto.

Como en la obra de Cortijo, las figuraciones Ángel Sesma y de Sofía Jack (Figueras, 1969) obedecen mucho más a los ideales del deseo que a las realidades a las que alcanza la mirada. Los stills de las animaciones por ordenador de Jack responden a un dibujo concreto que perfila a sus personajes hieráticos: “sin embargo, el efecto final no es de frialdad pura, o de nihilismo postmoderno (ese que nace en *El extranjero* de Albert Camus), sino de orden renovado que busca su fundamento metafísico, pues nada puede ser igual después de haber acelerado los neutrones y haberle dado realidad a la anti-materia.”²⁸² Los autores hablan de fría fusión en

279 BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía*. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999, p. 26.

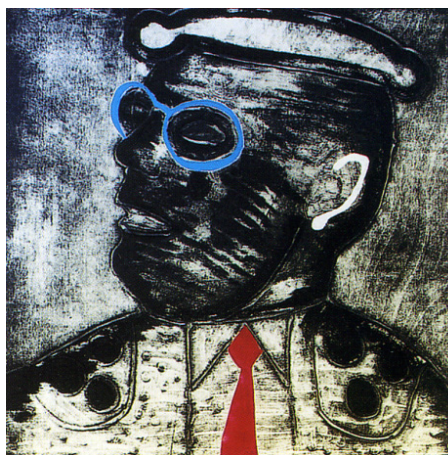
280 *Ibid.*

281 *Ibid.*

282 CLAR, Asun; JOVER, Carlos: “La imagen infiltrada en la narración”, en *El Mundo, El día de Baleares*, 15/05/2006.



PACO CORTIJO, MIXTA



PACO CORTIJO, MIXTA



PACO CORTIJO, AGUAFUERTE

la emoción que traslada al espectador Sofía Jack en su serie *La línea de sombra*, que con el lejano eco de Joseph Conrad y la película *Apocalypse Now*, establece de manera euclidiana una parodia de la vida animal hoy en día imposible (¿existe todavía la Naturaleza virgen, en libertad?). También la idea de camuflaje amplía el registro utópico que caracteriza la obra de Sofía Jack, en el que van implícitas “una crítica solapada a la política realista de la sociedad contemporánea, un cierto espíritu revolucionario y la expresión de una opción singular por lo relativo frente a lo absoluto, y por lo concreto frente lo abstracto, en pos de un ideal que puede ser logrado única y precisamente a través de la personalidad, entendida como libertad, criterio que tanto nos recuerda al sentido marcado por el personalista Charles Renouvier de que <<sólo por ser una persona y, por tanto, un agente libre, puede el hombre, haciendo su propia historia, efectuar un progreso efectivo>>”.²⁸³ La mentira sobre la libertad del individuo ha sido centro de interés en estas décadas, la exposición *La gran mentira del arte* recogía esta serie de la artista: “sólo espero que la agudeza y tenebrosa consciencia que Sofía Jack demuestra al comentar los límites de la libertad como un problema de adaptación mimética sea a su vez, camuflaje de un grado de lucidez con que consigue librarse de su ceguera, liberarnos a todos”.²⁸⁴ El preso y la cebra se encuentran con todo tipo de obstáculos que no les permite alcanzar el ideal deseado, de esta forma la lucha y el camuflaje (constantes en la obra de Jack) “hunden su metaforología en el esfuerzo moderno por deshacer lo que nos constituye tanto como a los demás. El escapista, o el joker, aunque quizás también el Conde de Montecristo, podría ser quien triangulara esta figura alegórica con tanta precisión construida por ella..., el polo ausente de su combinatoria.”

El trabajo de esta artista destila una voluntad utópica en la recreación de sus espacios y los personajes que los habitan, una “representación especialmente detallada y escueta, geométrica, limpia y fría de unos espacios efectiva y literalmente utópicos, es decir, pertenecientes al dominio de “lo que no está en ninguna parte”.

La libertad está también presente en la metáfora del poder que genera Charris incluyendo máscaras en gran parte de sus composiciones, y en *El respeto por las personas* de Ángel Sesma, solicitud que sale de la chistera como por arte de magia; en sus obras las soluciones gráficas propias del cómic, de los dibujos animados cinematográficos, de la publicidad, o de estéticas y tipografías del pasado, se mezclan con una realidad objetiva que pugna por mantenerse inocente. En Sesma lo real es

ÁNGEL SESMA
SOFÍA JACK

283 MARÍN-MEDINA, José: “Sofía Jack, utopía y personalidad” [en línea], en *elmundo.es*, 8/05/06.

284 ALONSO MOLINA, Óscar: “Retahíla de inmensas mentiras”, en *La Gran mentira del Arte* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., Almagro, 2004, s/p.

PAGOLA. *DIBUJOS*, 1992-94.

PAGOLA

ROSADO, *LIKE STREET DOGS*, 2003.

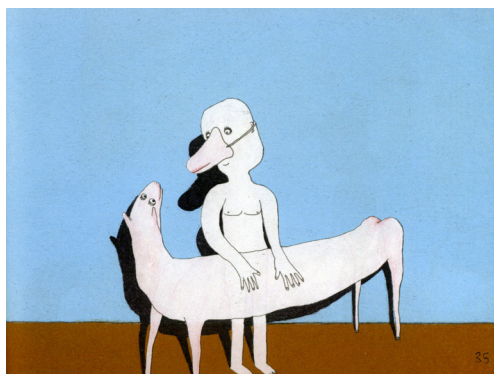
LUIS VIGIL

RAÚL ESPINEL, *TSUNAMI REMIXES VOL. I*

GORKA MOHAMED



GORKA MOHAMED

ZAMORA, *A DOG MASK*, 2010, DIBUJO/MADERA

RIVERO

PABLO ALONSO, *HORROR VACUI*, 2002.

un material frágil.

El gran circo del mundo configura también las composiciones de Javier Pagola quien añade a esas referencias gráficas la caricatura y los recursos del graffiti mural. Sus personajes cuentan con la presencia de la ironía y el comentario lúdico, pero también con la delicadeza, para ejercer y sufrir la tergiversación, la fusión y la duplicidad; la máscara les permite convivir en una acumulación incesante y disfrutar de una, al menos aparente, libertad gozosa. La acumulación transforma las escenas en un ente orgánico definido por Antonio Saura como “la práctica voraz y totalizadora del lúcido libertinaje frente al vacío.” Saturación de elementos que responden tanto “al universo onírico como a la realidad inmediata y a la experiencia vivida, acabando por dominar la pictórica experiencia en detrimento del “espejo reflector” que la origina.”²⁸⁵ Para Saura, en las escenas de Pagola “en ese agitado universo microscópico, se produce un *enmascaramiento* permanente”, donde infancia, humor, erotismo y angustia comparten territorio.²⁸⁶

También la obra de Raúl Espinel se apoya en lenguajes ilustrativos, y del diseño

285 SAURA, Antonio: “Pagolismo”, en *Javier Pagola* (cat. exp.). Galería Arco Romano, 1996, p. 2.

286 *Ibid.*, p. 3.

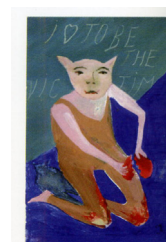
BELÉN FRANCO. *BACANTE I*.

gráfico, pero no hay rastro del trabajo manual defendiendo un acabado y una limpieza propia de la imagen digital. El artista recupera elementos visuales de distinta naturaleza y de contextos alejados entre sí, tanto temporal como culturalmente, generando una nueva realidad simbólica: un motivo vegetal de una laca japonesa del XIX, un logotipo comercial suizo de los 40, o una pegatina para maleta de los 50, conviven en este autorretrato con una cabeza extraída del arte románico. Espinel se interesa por lo mutable y lo inmutable, la suma de los opuestos en una figura con influencias que van desde las representaciones religiosas del antiguo Egipto hasta el cómic underground americano de los 60. Un joven con cabeza de animal aparece también en la obra de los hermanos Rosado. Los protagonistas de la obra de Pablo Alonso llevan cabezas de lobo en una escenografía mucho más activa y violenta.

El animal ha estado siempre presente en la obra de Villalta y Lita Mora, en su pasión por el mito, por los seres híbridos, por la capacidad de la máscara de reivindicar el mundo de la imaginación, por su carácter evocador. De las leyendas surgen también algunas obras de Belén Franco.

Lejos de la sensualidad con la que están descritas estas figuras, del poder que parece brotar de la presencia del animal, se sitúan los personajes de Gorka Mohamed. Lo grotesco convive con una pintura festiva en su obra, masas abstractas conviven con figuras caracterizados por el disfraz o rescatadas de otro tiempo: "Sus personajes parecen derivar de la *Commedia dell'Arte*, ridiculizando ciertas figuras de autoridad que convierte en antihéroes caídos de su inmortalidad.(...) son sólo una representación de la tragicomedia de las miserias humanas y una naturaleza muerta de su estupidez."²⁸⁷ El patito feo que se convierte en cisne, transformaciones distintas que tienen lugar en las obras de Rivero, y Zamora.

287 LEAHY, Kristian: "Gorka Mohamed", en *Gorka Mohamed. Toon Toon* (cat. exp.). Galería Siboney ed., 2009, s.p.

LITA MORA, *SIRENA*, 2005-6

I LOVE TO BE A VICTIM

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA. *REUNIÓN*, 1993.GUILLERMO PÉREZ VILLALTA. *PERSONAJE REPRESENTANDO UNA FIERA*, 1997.



MARTÍN PRADA



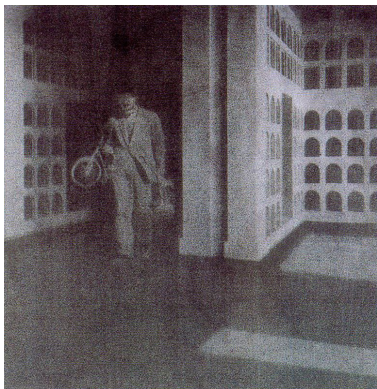
MARTÍN PRADA



GADEA. SU FOTO AQUÍ.

PABLO ALONSO. REIF
FURDEN GALGEN8 LE-
VEED.

UTRAY



CHARRIS EL PAYASO

HUGO ALONSO. SCREEN DEVIL,
2005. (POLÍPTICO, DETALLE)

CHARRIS



CHARRIS

Pico de pato, nariz de payaso, si hay una máscara popular y reconocible es la del payaso, que sirve para ejercer la sátira y la crítica en la obra de Gadea, señalar lo misterioso en la de Charris, o significados más crípticos en la obra de Martín Prada, en las que el payaso o el rey ocupan la misma posición sobre paisajes convencionales. La risotada siniestra rodea al personaje de Charris, el mundo del espectáculo y la manipulación de los medios de comunicación aparece en la obra de Pablo Alonso, y en la de Hugo Alonso. Salaberría emplea este recurso con asiduidad al entender que la máscara niega y afirma a la vez, exhibe escondiendo, consigue una ilusión teatral por la que se llega al uso erótico del cuerpo, el artista recordaba como Wilhelm Pinder llamó al mundo del manierismo “mundo de la



LUIS SALABERRÍA



PABLO ALONSO, FAIRFAX



JOSÉ LUIS SERZO



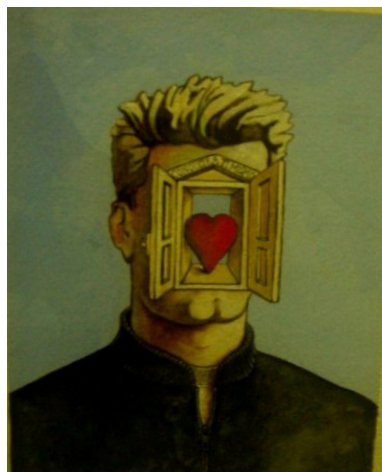
MORALES LA RECOGIDA DE NARANJAS 2010.



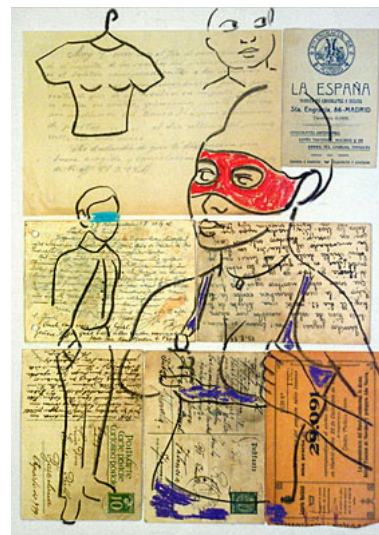
PABLO VALLE, 2007, BOSQUE NO, SELVA



ANDREA BLOISE.



MAÑAS, CONOCETE A TÍ MISMO



CARMEN CALVO. LE HE PEDIDO TAN POCO A LA VIDA II, 2004.



MATESANZ, PELIQUEIROS, 2007.

DE LA TORRE. EL LADRÓN DE VERDADES, 2007.

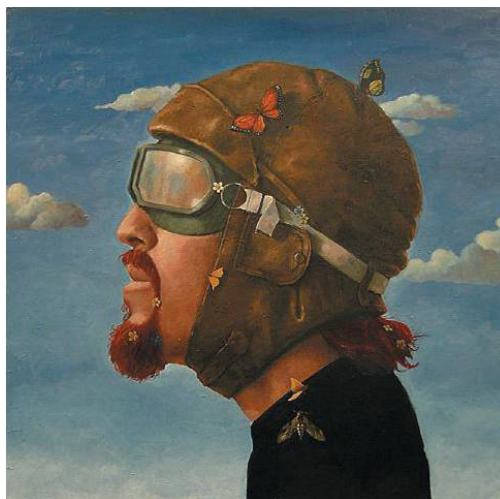


ARROYO, DOBLE FANTOMAS, 2007.





Á. AGRELA



SERZO



ÁNGELES AGRELA.

duda y del miedo secreto a la vida”, que necesita “de blindaje en lugar de cuerpo, de máscara en lugar de cara”.²⁸⁸

Ángeles Agrela viene trabajando durante una década en el concepto de camuflaje y ocultación, para abordar el ilusionismo de la representación entreverando con el juego de identidades (enclaustramiento de la mujer en espacios domésticos) dibujos bordados sobre tela, y la figura del superhéroes, deportistas, o contorsionista como ya se ha comentado en sus autorretratos de la serie *La elegida*, en los que aparece enmascarada.

Gorka Mohamed ha centrado sus últimas series en la figura del propio pintor, Velázquez o Rembrandt, son evocados como un homenaje e identificación con la historia de la pintura. “El artista viste y cubre a la propia pintura con los harapos del disfraz de la decadente modernidad, remendando los restos de un uniforme destruido en la batalla de las vanguardias. (...) Mohamed actúa en la imagen como un nuevo Proteo, símbolo del inconsciente y del perfeccionamiento en el arte, metamorfoseando ese rostro idealizado que ya descompuso y corrompió la vanguardia.”²⁸⁹

Máscara y disfraz se unen en la obra de Jose Luis Serzo para generar los atributos de sus personajes y de las figura de sus áter ego. Serzo ha construido a su Thewelcome (ser imaginario, que encarna todas las ilusiones y esperanzas que alberga el pintor y su gente más cercana) o I Ming (el niño profesor) con todos los detalles, para ser presentados como personajes ejemplares “que el viaje transformador ha permitido que entren en la vida de nuestro protagonista, y entrarán en la del espectador si el espejo en el que quiere que se conviertan sus obras (como el de Alicia) funciona.”

Serzo viene insistiendo en la relación entre pintura y relato que iniciara en anteriores proyectos como *The Welcome* y *El fantástico vuelo del hombre cometa*, o *Familiasia*, *La isla de los virtuosos*,²⁹⁰ estos son amplios ciclos temáticos que completa con los años, dominados por la necesidad de hacer creíble una ficción a través de cuadros, dibujos, fotos intervenidas, objetos, teatrítos y constelaciones de insectos policromados... que son utilizados para dar fe de la existencia de esos lugares y de



ÁNGELES AGRELA.



CRISTINA LUCAS, NUNCA VERÁS MI ROSTRO



GORKA MOHAMED

288 SALABERRÍA, Luis: *lugarimaginario.es*

289 LEAHY, K.: *Op. cit.*

290 SERZO, José Luis: *Familiasia, La isla de los virtuosos*. Galería Siboney ed., Santander, 2007.



GORDILLO, *LE PETIT SOUVENIR*, 2008



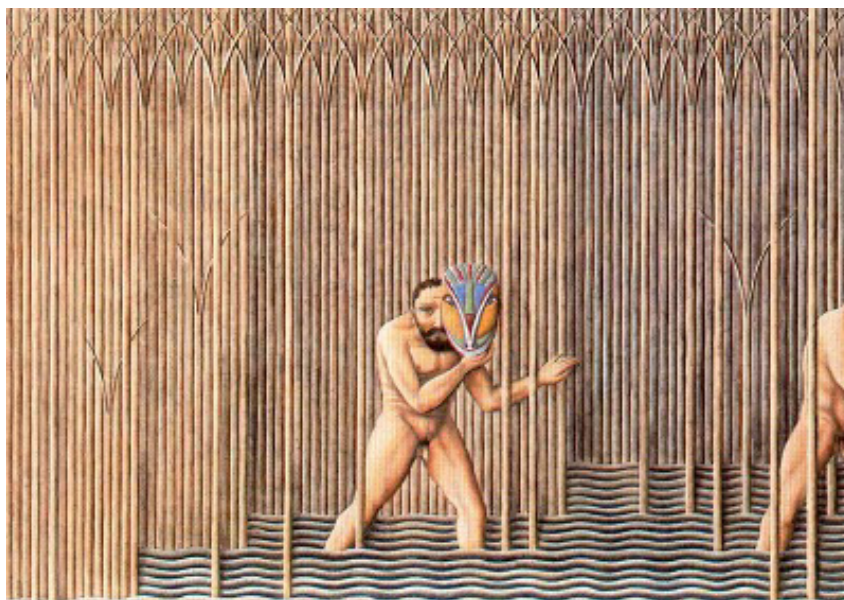
GORDILLO, *S/T*, 2008



CHEMA COBO



H. MOLERO, *VIDAS PARALELAS*, 2000



VILLALTA, 1995, *LOS JUNCOS*

sus habitantes: un mundo real que pertenece a la fantasía. Las promesas para ser creíbles tienen que dejar constancia de que han existido, la realidad debe emanar en ellas para dejar de ser utópicas y convertirse en posibles: textos en múltiples formatos, introducciones, cartas, documentos, citas cultas, epílogos, hacen de hilo conductor, aclaran intenciones, amplían significados de ese abigarrado lote de obras que pertenecen a numerosas y distintas disciplinas que responden al afán del autor de proporcionar una argumentación suficiente y de calidad, que funcionen como testigos y pruebas: “Las reliquias y minucias rescatadas de esta escalada enloquecida y un tanto delirante hacia la fantasía total, cuya documentación es tan copiosa y precisa que genera por sí misma una meta-realidad, revelan hasta qué punto la identidad de ambos protagonistas y el elenco de actores que les rodean, son el verdadero punto de fuga de toda esta tramoya y su teatral utilería. ¿Quién asiste con mayor implicación a toda esta pantomima?”²⁹¹

La burla y la farsa estaban presentes en la obra de los noventa de Cobo sobre todo en un a de sus figuras más decisivas: la del joker, el naípe comodín trasunto del bromista, del guasón y resultado quizás en la baraja moderna de la inquietante figura del bufón. Para Mariano Navarro el joker de Cobo nos cuestiona “y se burla de las construcciones solemnes y

291 ALONSO MOLINA, Ó: “En todas las apuestas...”



DOMINGUEZ, EL HOMBRE SIN CABEZA, MASCARADAS

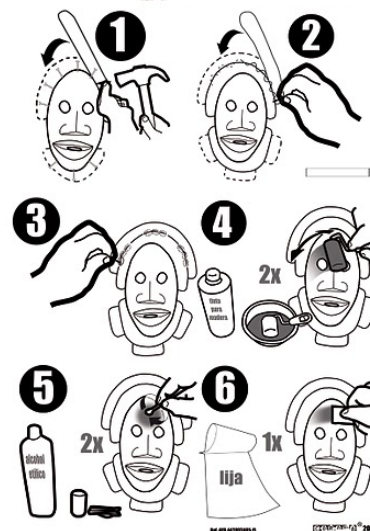
JAVIER PULIDO, SONATA PARA PASILLO HUMANITARIO, 2009 GOUACHE
RECORTADO MONTADO EN CAJA DE METACRILATO

pretenciosas de ese relato sacralizado que se llama “historia”.²⁹² En las nuevas generaciones artistas como Manuel Antonio Domínguez en su serie *Mascaradas* hacen salir al escenario singulares personajes para proponer una reflexión sobre la identidad y la virilidad masculina. Desde la ironía Coronas ofrece un recortable para una careta de cartón. Pulido recorta decenas de sencillas y eficaces caretas para realizar sus complejas composiciones y retratar los miedos del individuo contemporáneo.

Posibilidades del Retrato

Pulido titulaba *Retrato de un desconocido* una de sus obras. Pedro Mora ha dedicado una serie a la identidad pero a través de la figura de un posible espejo cuyo marco son cadenas con mensajes en un texto. Pérez Villalta evita dotar de rostros a sus personajes tras observar como retienen la atención del espectador, y éste no presta atención a otros aspectos de dibujo u ornamentación que interesan más al artista.

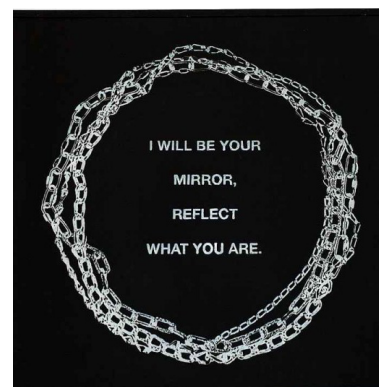
292 NAVARRO, Mariano: “Chema Cobo, el fingidor...”



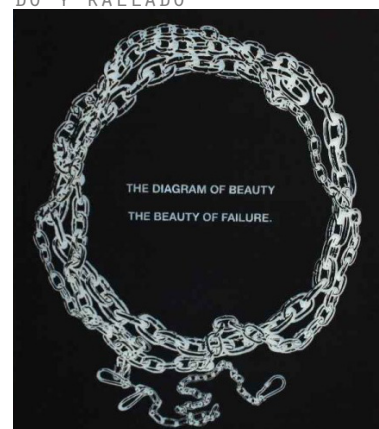
DANIEL MARTÍN CORONAS



PEDRO G. ROMERO, ACTUACIÓN (FEKS), 2006



PEDRO MORA, CRISTAL PINTADO Y RALLADO

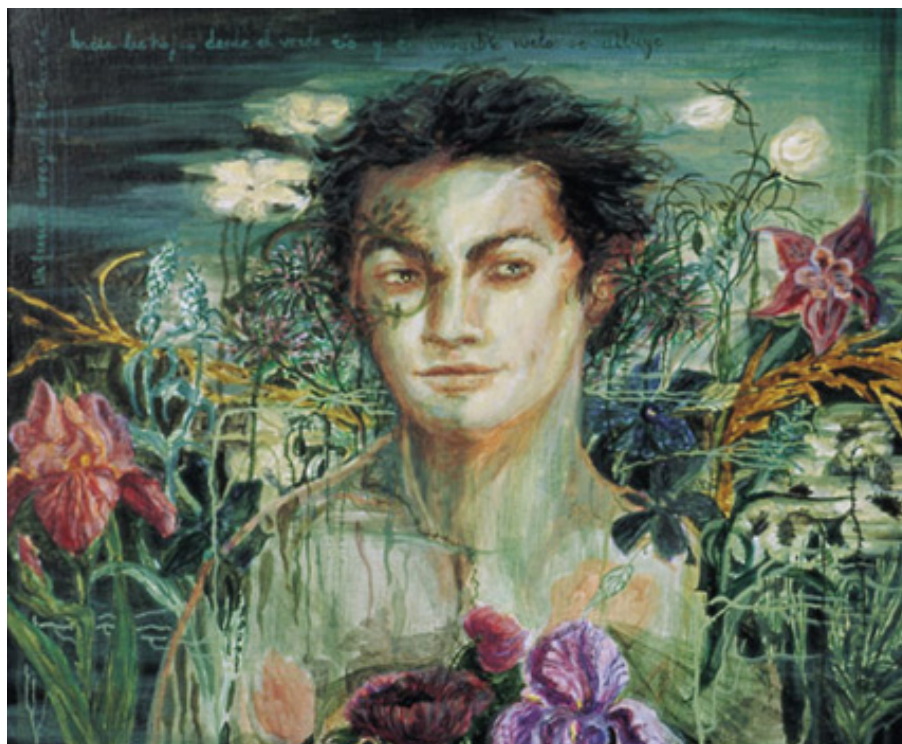
FIGURACIONES
339



BELÉN FRANCO.



CARLOS FRANCO



CONCHA GÓMEZ ACEBO. S/T, 2001.



FONS BADA, JARDINERO II, 2000



GÓMEZ, 2001. CHI-MUDRA.



PACO DE LA TORRE. OASIS MENTAL, 1997.

Fernando Renes utiliza los nombres de los homenajeados y también Joël Mestre, que lo incorpora al sistema con el que se refiere a Sanchez Ferlosio o a otros dos retratados A y M. Jose M^a Baez necesita del texto para ampliar el sentido del uso de los personajes que incorpora en sus composiciones. Carlos García Alix identifica una naturaleza muerta con la figura de su madre. Y Peñalver llama Marina a su mujer-casa.

La figuración no renuncia al retrato. Jóvenes artistas y veteranos coinciden en celebrar con la pintura una existencia feliz, un estado anímico predispuesto al disfrute como en la mayoría de los retratos de Belén Franco o algunos de Concha Gómez Acebo, jóvenes que están en armonía con su entorno; naturaleza y emoción también caracterizan las obras de Carlos Franco. Fons Bada busca una mirada melancólica para sus figuras con naturalezas muertas de frutas exóticas y flores. Molero -quien nunca se ha alejado de lo joven en su esfuerzo por mantener el espíritu pop,- ha elegido también flores para ejemplificar la amistad de Aleixandre y García Lorca, (éste último *retratado* también por Renes). El pop seguía presente en las últimas cabezas de Alcolea, sonrientes. Atmosferas más inquietantes rodean a los retratos anamórficos de Domecq o a las figuras dotadas de espiritualidad de Savater. Mientras estas obras parecen partir de lo real para referirse a otra realidad, más íntima y particular, las obras de Serzo o Vigil afrontan el retrato en toda su convencionalidad bajo composiciones irreales que buscan así ser creíbles.



FONS BADA



HERMINIO MOLERO



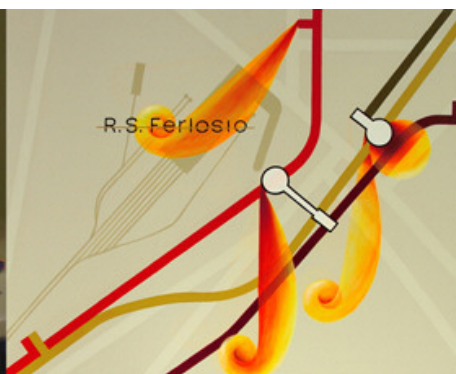
FERNANDO RENES



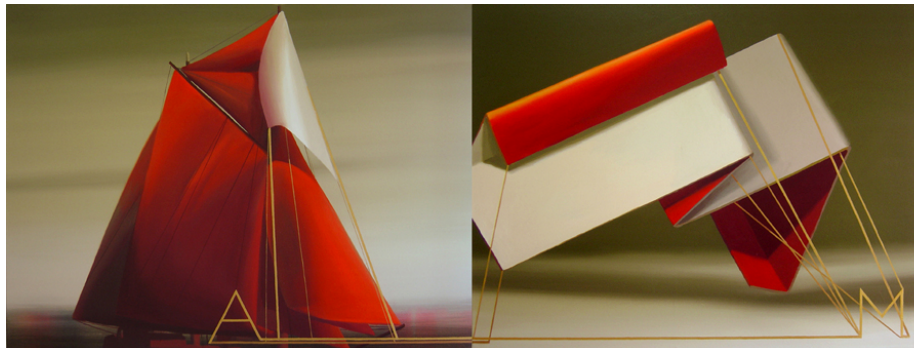
DAMIÁN FLORES



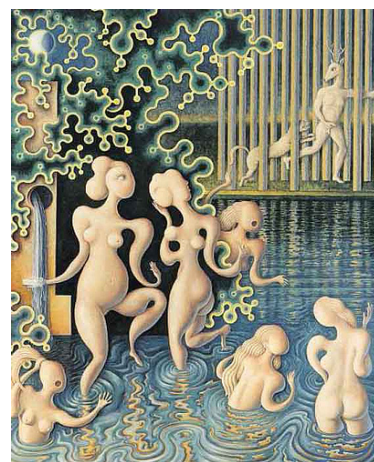
JOËL MESTRE



CARLOS ALCOLEA, 1991



JOËL MESTRE



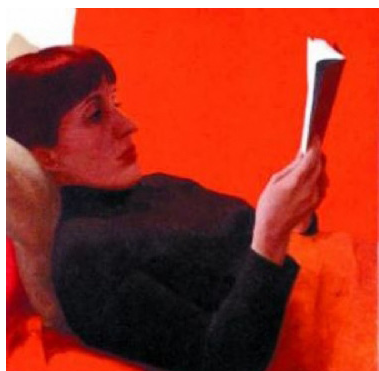
VILLALTA

CARLOS GARCÍA ALIX. *MI MADRE*, 2005.



BÁEZ. *LA CABEZA HERIDA*.





GOÑI, AUTORRETRATO



GUILLERMO PEÑALVER. MARINA.



GÁLVEZ



JORGE FIN



OLABE. LA ELEVACIÓN.



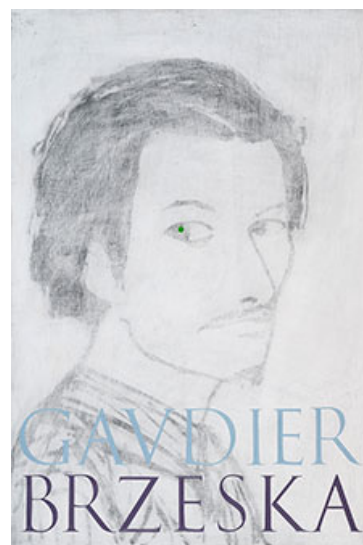
CRISTIAN DOMEQ



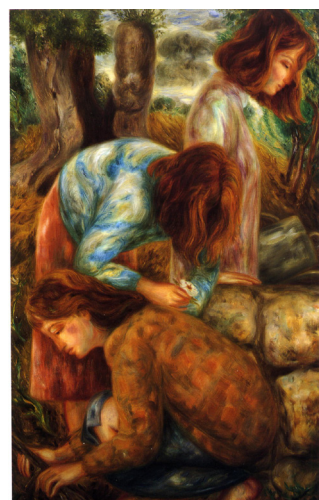
DOMEQ. RETRATOS ANA-MÓRFICOS, 2009.



JOSÉ M^A BÁEZ.
MANOLETE, 2007.



JOSE M^O BAEZ, 2008.



LUIS VIGIL



SERZO



Una Viva Naturaleza Muerta

El enjambre abandona la vieja colmena para encontrar otro lugar donde construir una nueva; es una comunidad en marcha. La abejas anidan incluso en el interior de una calavera.

Curro González, *El Enjambre*, 2005

La fotografía se ha apropiado desde los ochenta de los grandes géneros de la pintura, paisaje y retrato, e igualmente la naturaleza muerta. Aun así numerosos pintores no han renunciado a tratar el tema como género, revisitándolo, reflexionando sobre la propia pintura, o bien como medio de explorar nuevas relaciones con los objetos. Multitud de propuestas abordan el tema tanto desde elementos de la pintura culta, como procedentes del mundo *underground*, de estéticas subculturales, o de la cultura pop. Objetos y escenografías inquietantes o crípticas, comparten escenario con lecturas pop más frías y festivas, o bien barrocas, desmesuradas y excesivas. Hablar de naturaleza muerta en las imágenes actuales es complicado, ya que se han producido grandes variaciones en nuestra relación con los objetos. Es difícil que pueda permanecer todavía la relación de deseo que generaban estas imágenes en la antigüedad, cuando en la actual sociedad de consumo parece ser la publicidad la única entidad capaz de hacerlo. Una publicidad que sólo se publicita así misma como advierte Jose Luis Brea: no ofrecería productos sino “la específica potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio *-fantasmático, imaginario-* se pone en acto.”¹ No intentaría hacer deseable un producto sino generar un anuncio capaz de “concitar un efecto de re-conocimiento en el receptor,”² un dispositivo simbólico cargado de identidad. Vicente Verdú se ha referido también a esta carga emotiva que implica no ya el consumismo sino el nuevo ‘capitalismo de ficción’, donde la producción de objetos ofrece entonces realidades diferentes, ofrece experiencias, oportunidades de vivir más vidas.³ Verdú habla de *sujetos*, un producto que no es objeto sino un sujeto, que disfrutamos sin arriesgarnos, y de un sujeto que se ha convertido además en un ser emotivo y sensible, transformándose en sujeto y objeto para sí mismo y para los demás. El sujeto resultante, necesita la comunidad, pero a través de la conectividad, más superficial, efímera y divertida. Ya que desea lograr la atención y emoción de los otros, puesto que no obtiene identidad sin la otra mirada, no alcanza a ser real sino a través de fundirse como objeto en la contemplación de los demás, y viceversa. El objeto ha sufrido por tanto una transformación, para Verdú, sujeto y objeto se entrelazan como cuerpos íntimos en sintonía con el estilo mestizo de nuestro tiempo, tratados en parte como seres y atributos personales. De igual forma la capacidad de hablar de lo efímero no reside hoy tanto en el contenido de la obra sino en su carácter mismo como imagen en una sociedad que reclama constantemente la novedad. Por otro lado al observar como viene desarrollándose este asunto en el cambio de siglo, podría evidenciarse un antiguo vínculo entre el género de la naturaleza muerta y los momentos de toma de conciencia de lo artístico, ya que su crecimiento “coincide con los periodos en que la cuestión del estudio que realiza el arte de su propio lenguaje deviene un problema del que se tiene conciencia.”⁴

1 BREA, Jose Luis: “Fábricas de identidad. (Retóricas del Autorretrato)”, en *El tercer Umbral...*, p. 120.

2 *Ibid.*, p. 121.

3 VERDÚ, Vicente: *Yo y tú objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XX*. Debate, Arena Abierta, Barcelona, 2005.

4 LOTMAN, Iuri: “La naturaleza muerta en la perspectiva semiótica”, en *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 61.



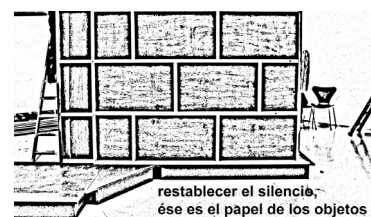
BAEZ



LEAL, UN DÍA EN EL BAJO, 2008



JOËL MESTRE, CINCO PECIOS, DETALLE



TXOMIN BADIOLA, 2007, PASSAGEN-W

RENES, LA MESETA, 2005





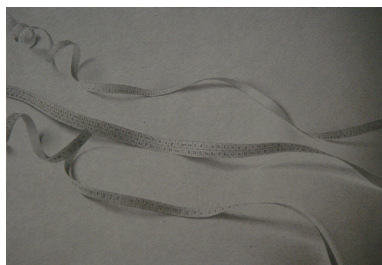
PEREÑÍGUEZ



PEREÑÍGUEZ

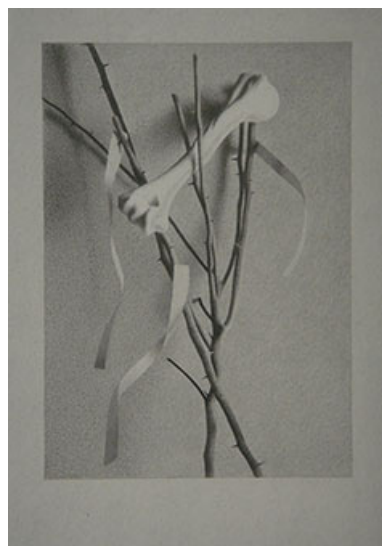


PEREÑÍGUEZ, DIBUJO A LÁPIZ



PEREÑÍGUEZ

PEREÑÍGUEZ, FRISO (SCHILLER)



Extrañamiento y Deseo El Lado Oculto de las Cosas. Zona de Sombras

Los extraños dibujos y pinturas de José Miguel Pereñíguez funcionan como emblemas individuales, jeroglíficos abiertos que encerraban en sí mismos el enigma y la resolución. Obedecen tanto a composiciones y modelos reales, como a imaginarios contruados. Pereñíguez pretende mostrar revelaciones y perplejidades sugeridas por los propios objetos como cualidades efectivas en sus relaciones. Los objetos no se encuentran en su lugar habitual, o no están hechos del material que les corresponde, no responden a las convenciones cotidianas que tienen asignados y dislocan la mirada como ocurría en las obras de Magritte.

Sus obras responden a procedimientos narrativos de relatos entrecruzados, evidentes en las series que siguen una secuencia lineal que no pierde el referente físico o icónico, y más complejos en las que exigen del espectador que reconozca el contexto y encuentre el patrón cifrado.

En la exposición *La Leyenda Frágil*¹, defendía que las cosas son siempre artificiosas, que sólo existen en función de convencionalismos sociales. La historia de la cultura, el teatro, o la música eran los temas para la exposición *Presencia de Ánimo*, expresión que el autor reutiliza interesado por la posibilidad de que una porción de vida (animus: alma o espíritu) puede revelarse hasta en el resto más pobre de actividad humana: 'el aliento', 'la trampa', 'el ánima'. Aquí el objeto de arte era entendido como souvenir -portador de ideales y aspiraciones, propagador del culto a la fama (presente o póstuma)-, emblema de esa especie de fenómeno animista, que puede tornarse fetichismo.² Se abandonan los recursos surrealistas, sustituidos por un dibujo técnicamente muy preciso. En Pereñíguez el dibujo es el testimonio necesario del objeto, que da fe de su existencia, a la vez que es portador de sutilezas morales, visuales, leves desplazamientos, cuestionando la manera de mostrar y percibir: "hacer aparecer en la imagen una ligera o notoria desviación del aspecto habitual de una vela, de una mesa, del aire mismo, que nos mostrase de dónde proceden o hacia donde se encaminan, de qué están compuestos, cómo se han originado y como se extinguirán. Y cuando hablo del aspecto, no me refiero sólo a la consistencia física o material de lo representado, sino también a su uso o

1 MOLINA, Margot: "El pintor sevillano Pereñíguez propone una ...

2 PEREÑÍGUEZ, José Miguel: *Presencia de Ánimo*. Nota de prensa, Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 9/01/2009.



PEREÑÍGUEZ



PEREÑÍGUEZ

a su significado cultural o moral, sometidos sin duda al mismo trasiego a lo largo de la historia, en todos los lugares.”³

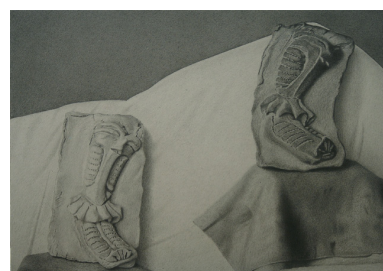
El artista se refiere a los objetos y sus escenas, no a través de aspectos estáticos de la representación, sino mostrando las consecuencias de un hecho, como situaciones cambiantes, dinámicas, pero en una imagen parada. El momento que logre apresar el cuadro no debe parecer nunca un instante, sino “un estado de duración indefinida, un accidente eterno.”⁴

Para Pereñíguez tal conclusión se desprendía de algo semejante a una certeza: “el hecho de que desde el contorno preciso de un objeto, hasta el rasgo más leve de un carácter, han sido formados tal vez a partir de otra cosa, y que en ese proceso de cambio hay siempre impreso un trauma; precisamente, la necesidad de dejar de ser esa otra cosa para llegar a ser lo que se es.”⁵ El artista se refería también a su forma de representar, que tiene mucho de proyecto escenográfico o arquitectónico: “contra un telón reverberante o como en un teatro de sombras –planos, siluetas oscuras, líneas oscuras, deshaciéndose, derritiéndose... cambiando de estado o de forma. El contraste o la propia composición les proporcionan la continuidad que su naturaleza (fragmentada, transitoria, en formación) desmiente”⁶. Para señalar cómo finalmente los dibujos han decidido salir de esa cómoda pantalla que los hubiera cobijado como sombras y mostrarse más corpóreos, más nítidos: “Más claros y también más oscuros, más reacios desde luego a dejarse conducir por ese programa que les había trazado. Un artificio totalmente ajeno y, al mismo tiempo, la horma del pensamiento más íntimo.” El deseo del artista es que sus dibujos –“la obra en negro”– quisieran ser de la región media entre lo inmutable y lo que siempre cambia.⁷

Pereñíguez ha sido definido como un arqueólogo del rastro, “del rastro pretérito y futuro, del indicio de lo que puede llegar a ser y de la huella indeleble del acontecimiento que fue y que perdura a lo largo del tiempo”⁸. Pereñíguez estaría inmerso en la evaluación de las verdades éticas contenidas en el fetichismo cultural



PEREÑÍGUEZ

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ
MONTAÑAFIGURACIONES
345

3 PEREÑÍGUEZ, José Miguel: *La Obra en Negro* (cat. exp.). Ed. Junta de Andalucía-Galería Birimbao, Sevilla, 2007, s/p.

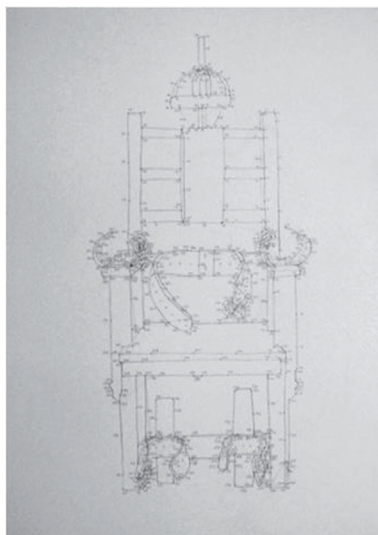
4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

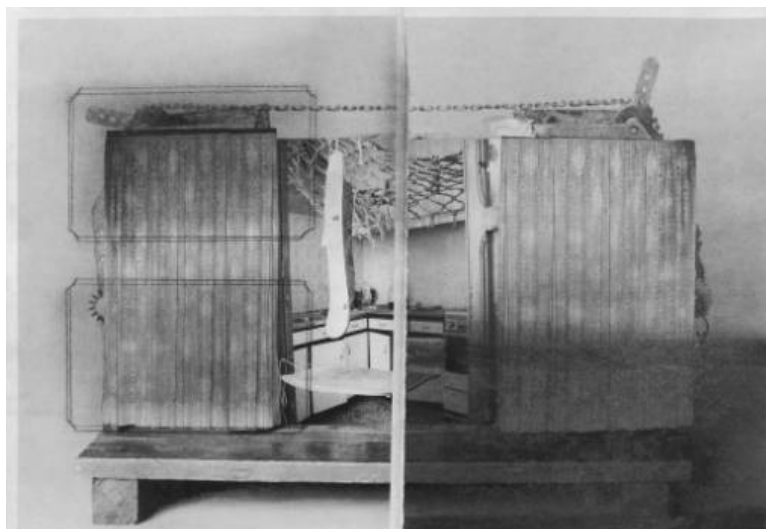
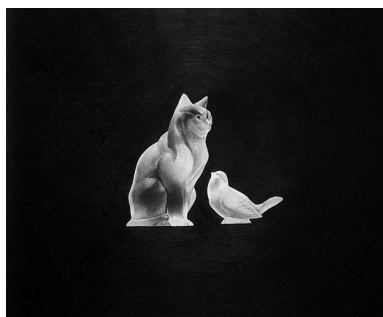
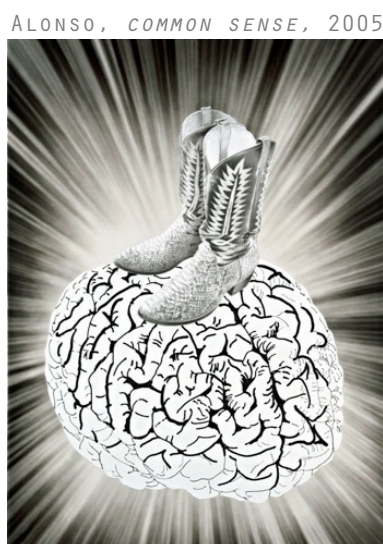
6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 TORRE AMERIGUI, Ivan de la: “J. M. Pereñíguez”, en *Exit Express*, nº 41, feb. 2009, p. 28.



JACOBO CASTELLANO

JACOBO CASTELLANO
S/T, 2008. FOTOGRAFÍA INTERVENIDAN. BERMEJO. 1993. ANIMALES
DE CRISTAL, GRAFITO.JOSE MANUEL NUEVO, CORAZÓN
ALUMINIO LIJADO

ALONSO, COMMON SENSE, 2005

pero sobre todo, en la interrogación sobre si los objetos son experiencia, cuestión ésta fácilmente extrapolable al ámbito del dibujo -y también del arte- como categoría experimental.

La figuración de Pereñíguez “Es una meta-figuración, donde la imagen magmática y compleja que con frecuencia organiza de manera autosuficiente y teatral, alude y se refiere a aspectos y facetas de lo real: siempre en narración gráfica de aciertos y valores estilizados de fuerte expresividad y sugerencia.”⁹

También en blanco y negro están resueltas las obras de Jacobo Castellano en ellas los objetos respiran la presencia soterrada de la muerte, como ya se ha señalado. Sillas eléctricas, coronas de espinas... aparecen como elementos que van a hacer evidente esa idea anclada en la culpabilidad y el sacrificio. Los utensilios abandonados de antiguos escenarios habitados, de la casa o de la sala de cine familiar, centran sus series fotográficas intervenidas con dibujo, y recogen la esencia del vanitas. De la misma forma funcionan los restos de fiestas pasadas, o vestigios de juegos ya en desuso, tal vez restos de un estado de felicidad extinguida. Antiguas fotografías son también objetos destinados a la reflexión sobre la memoria y el paso del tiempo. En ocasiones llegan a ser fotogramas negros, en los que no podemos ver nada: “Esos fotogramas son imágenes convertidas en una especie de cajas negras en las cuales podemos guardar los gritos de socorro, aquel grito que en el caso de Pompeya esta no tuvo tiempo de lanzar.”¹⁰

La obra de Castellano está concentrada en revitalizar la memoria personal y colectiva, a través de la representación de objetos de desguace, “poetiza la cristalización del tiempo ausente en los restos envejecidos, raídos, cubiertos de polvo, inservibles, en principio destinados al silencio... a partir de microrrelatos de tono íntimo, aunque también un tanto siniestro, se remite a la procedencia de los materiales con la esperanza de redimir el pasado por medio del recuerdo ineludible del dolor que fue...”¹¹

Si Castellano confía en la capacidad de evocación que tienen los objetos, Pereñíguez en la que tienen de comunicar un ánima, otros artistas apuestan igualmente por las posibilidades de la representación de objetos. A pesar de partir desde diferentes poéticas, tal esfuerzo alcanza en todos determinado tono siniestro, así

9 Ibid.

10 CASTELLANO, Jacobo: [en línea], en *galeriapedrooliveira.com*, sept. 2008.

11 ALONSO MOLINA, Óscar: “La muerte de las cosas”, en *ABCD las artes y las letras*, nº 995, 24/01/2009, p. 32.

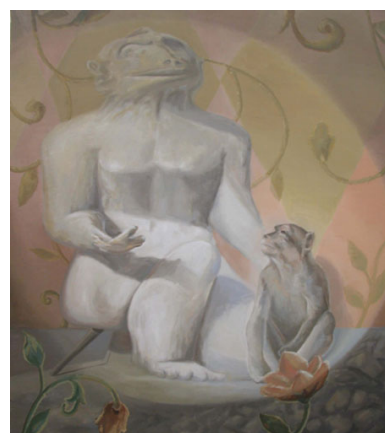
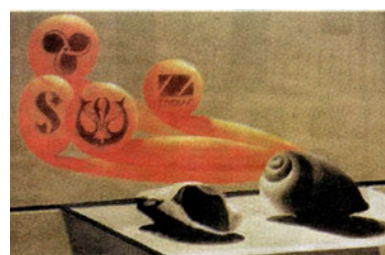
JAVIER ROZ. *ERASER*

JOSEBA ESKUBI

sucede en la candorosa conversación entre figuras de cristal -enemigas en la realidad- de Nati Bermejo; en los objetos de decoración, que son invadidos, transformados, por una turbia masa pictórica en las obras de Eskubi, o borrados al ser puestos en relación con un paisaje también difuso en las propuestas de Roz. Los cerebros de Alonso, las cruces, llamas y corazones de Nuevo despliegan su poder. La estatua del cuadro de Mazarío parece tener capacidad de entregarse a la contemplación del paisaje. Incluso un cráneo, decide abandonar su letargo y pasar a la acción, en las imágenes explosivas de Alonso, y la figura del mono que forma parte de la iconografía simbólica de Chema Cobo parece querer cobrar vida. La obra de Cobo, como la de algunos compañeros de generación, esta repleta de objetos a los que el artista dota de su particular simbología: huevos, máscaras, antifaces, relojes, mapas, calendarios, espejos... en muchas ocasiones, desdoblados. También animales de todo tipo, ranas, monos, camaleones o loros, pero también el perro, el búho, la tortuga, la liebre, el cuervo, el burro o el cerdo, como portadores de diferentes significados.

Esta fórmula generalizada por la que los objetos parecen dotarse de voluntad propia responde a una poética que se extiende en estas dos décadas y que responde al interés por la fantasmagoría: “La fantasmagoría no sólo es el arte de hacer hablar al fantasma. Por la compleja relación que establece entre la ilusión y la realidad, entre el deseo de ver o de saber y las lagunas de un universo narrativo, cuyas perspectivas contradictorias se sobreponen sin ajustarse, en que las identificaciones tranquilizadoras nos eluden, la fantasmagoría toca las raíces mismas del fantasma. Expresa su evanescencia y el descentramiento, frustrando la mirada en el momento mismo en que la fantasmagoría la llenaba, y constituye así el medio por excelencia de ese vaivén alrededor de los límites, de esa confusión de las pistas y de los puntos de apoyo que lleva al lector a afrontar su propia verdad en forma de un enigma que no debe tener respuesta”.¹²

Desde esta perspectiva otros dos temas clásicos en el género de la naturaleza muerta, los alimentos que aparecen en los cojines de Marina Núñez, y las flores, de los collages de Carlos Pazos, se tornan activos para señalar simbologías sexuales, en Núñez para tratar además cuestiones de género. Amor y muerte son tratados bajo la presencia de objetos, las escenas amorosas de Francisco Peinado, surgen aquí asociadas a la figura de la pistola. Y cómo *Amantes* titulaba Utray a sus cadáveres. Estas obras pueden ser revisiones del vanitas, avisos de lo que conlleva el placer de lo existente.

CHEMA COBO. *LA ESCENA*JÖEL MESTRE, *MEMORIA DE UN CUERPO OBSOLETO*, 2001.MAZARÍO.
LUNA LLENA, 2000.

12 MILNER, Max: *La fantasmagoría*, trad. Juan José Utrilla. FCE, México, 1990, pp. 205-206.



CARLOS RIVERO



F. PEINADO. CASO PLAYERO



ANA DE MATOS



CARLOS PAZOS, NATURALEZA MUERTA

MARINA NÚÑEZ. CONVERSACIÓN.



FRANCISCO PEINADO. SPIDER .



ENRIC BALANZÁ

Una mayor personificación tiene lugar en la obra de Rivero, cuyos jarrones de flores se vuelven rostros, o en la de Peinado en la que extrañas cabezas-vasijas-arañas posan con soltura en el tradicional bodegón. Ambas comparten un humor teñido de la conciencia del drama.

La naturaleza muerta continúa así teniendo interés para numerosos artistas actuales, y la figura de la calavera mantiene vigente su simbología. Desde las obras más expresivas y gestuales de Luis Candaup a las más intimistas de Enric Balanzá, Savater, o Mazarío. El humor y la ironía también explota sus posibilidades, en la obra de Curro González, o Chema Cobo -convertida aquí en payaso desdentado. Desde el otro lado Jorge Perianes sitúa al cráneo junto a un pastel, y deja que sean los pájaros los que se mofen del género y al mismo tiempo de la tradición pictórica. Para referirse a la memoria Jaume Plensa utilizaba una bola de cristal, y al mismo objeto González lo titula *Vanitas*. Bolas de cristal como las antiguas pompas de jabón y que en la ficción sirven para ver el futuro, un futuro poco esperanzador en la telaraña que utiliza Bermejo para referirse a una noticia periodística.

Ana de Matos sustituye el cráneo de un monarca por el vestigio de su corona, la antropología de la muerte que está presente en su trabajo continúa aquí bajo la idea de lo espectral¹³, coronas estampadas sobre cojines, (lugar antiguo de reposo), negros y con bordados a su alrededor donde se puede leer "Larga vida al rey" (muerto), para remitir a la extraña vida fantasmal que los súbditos concedían a los monarcas fallecidos en circunstancias extrañas. En estas piezas puntadas de simples hilos dorados o plateados proponen la ornamentación de la muerte "Esas coronas espectrales, estampadas en grabado calcográfico sobre tela, tienen algo de memoria fantasmal, de calavera de procesión."¹⁴ La artista muestra así un discurso "en clave alegórica en el que las imágenes remiten a significados sociales codificados con los que se plantea la desmitificación de lo patriarcal"¹⁵

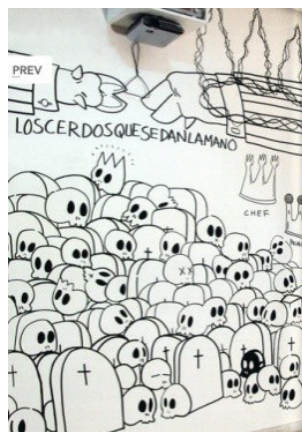
13 Las obras aluden simbólicamente a las tumbas reales que la artista encontró en la cripta de la iglesia de Sankt Michael de Munich.

14 PARCERISAS, Pilar: Ana Matos, Territorios de Locura y Poder (cat. exp.). Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca, 2005.

15 GUASCH, Ana María: "Territorios de locura y poder", en *ABCD de las artes y las letras*, n 761, 2/09/06, p. 35.



JAVIER UTRAY



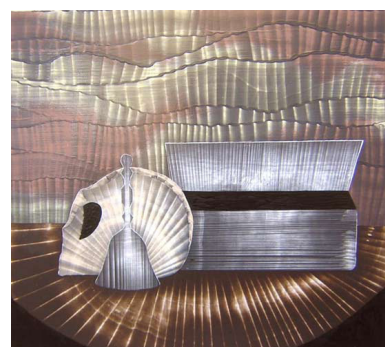
LA CABEZA CALIENTE



JORGE PERIANES



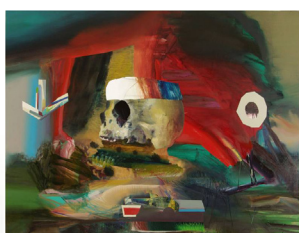
CRISTINO DE VERA



SAVATER.
CRÁNEO, CAJA Y CAMPANA



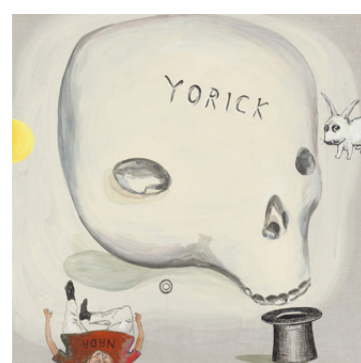
PABLO ALONSO



CANDAUDAUP



MAZARIÓ.
CRÁNEO Y CEREZO, 2008.



CURRO GONZÁLEZ.
DILEMA



SICRE,
CURRICULUM,
1998



PACO DE LA TORRE

PULVIS ERIS



JAUME PLENSA.
FROZEN MEMORIES.
COLLAGE/PAPEL



ANGIE KAAK, LA BOLA
DE LA ESCUCHA,
2009.



CURRO GONZÁLEZ. VÁNITAS

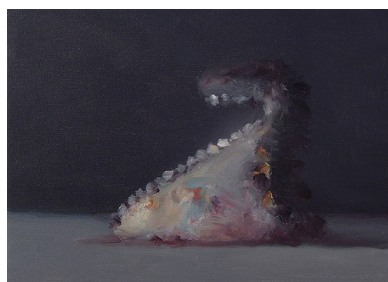




JOËL MESTRE. *EL MANJAR DE LAS PUPILAS*.



YDAÑEZ

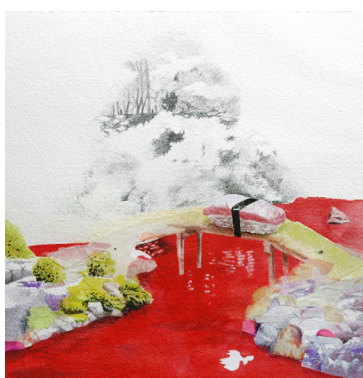


ESKUBI



NUÑEZ, *s/t*, 1993

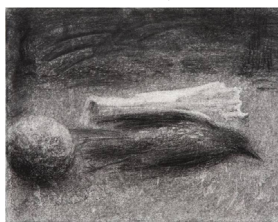
AMONDARAIN, *DEL OJO A LA BASURA*, 2000



S. TALAVERA, *ALMUERZO MÁGICO*



HERMINIO MOLERO, *LA TENTACIÓN DE LA CARNE*, 2003



CHEMA LUMBRERAS



MIQUEL BARCELÓ.
DESAYUNO SOBRE LA HIERBA

PRODUCTO NATURAL



El Club del Gourmet

La idea de *vanitas* se encuentra también inevitablemente en las tradicionales composiciones con alimentos y animales, así las cabezas agónicas de las obras de Ydañez recuerdan los trabajos de Goya, en los que el autor se interesaba por representar el justo momento en el que el animal iba a morir, Chema Lumbreras sustituye las aves de caza y corral por un pajarillo tan frágil como el propio dibujo. Bajo el intenso y denso color de las obras más recientes de Joël Mestre, el pintor recurre a una iconografía hasta ahora insospechada, ya que su incursión en un pop vitalista, no hacía prever que pudiera derivar en una representación un tanto escabrosa, en las que el cerdo sacrificado buscara querer también resucitar. En esta tradición de cabezas y quijadas en la pintura española sitúa también sus composiciones Eskubi, evocando las obras de Picasso, formas imprecisas, que en cuanto se les presta atención, siembran la duda sobre la veracidad como objetos, de su naturaleza, que parece ser otra cosa, formas un tanto monstruosas. Apegada



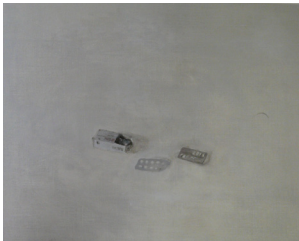
FERNANDO RENES

CHUS GARCÍA FRAILE.
UBICUO 12J. R. AMONDARAIN.
CÁNCER, 2001
MIGUEL GALANO

MARIA BUIL



MANUEL SÁEZ



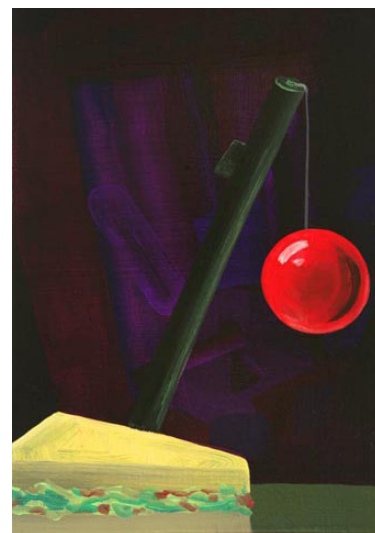
a lo natural, a lo reconocible María Buil, también ha mostrado su fascinación por los distintos trozos de carne, pintándolos con gran sensualidad y morbosidad pictórica. Los vegetales también son representados por Buil, aislados y con gran presencia plástica. Los alimentos no han desaparecido así de la escena pictórica en estas últimas décadas, Barceló se situó en la tradición del bodegón español ya en los ochenta encontrando que los útiles de cocina podían evocar tanto a la cultura mediterránea en la que se insertaba, como a la acción dinámica de guisar y la transformación que supone para la materia. Los alimentos han insistido en ese afán por lo orgánico, y por el estado de transformación constante. Al ser un autor que concibe el acto de pintar como el de la materialización de la propia pintura, como la manera en la que la materia se convierte en pintura: “su manera visceral de colocarse dentro de la pintura, y vivirla intentando sobrepasar sus propios límites, tanto formales, técnicos como estéticos, es la clave para entender la obra de este artista”.¹⁶ Amondarain realiza otro símil físico, de forma reiterada la paleta del pintor ofrece una pintura *nutritiva* donde el pincel añade y la cuchara sustrae¹⁷, y cuadros para ser *degustados*.¹⁸

Obras como *Producto Natural* con un tratamiento bien distinto, muestran que han cambiado mucho las cosas, la carne sirve también en para cuestionar los sistemas de alimentación y mercado, pero la representación se acerca aquí al lenguaje publicitario. Los envases de la sociedad de consumo están presentes en las obras de García Fraile y Sáez. Galano atiende a la medicación inseparable del hombre contemporáneo. Desde el humor y la fina ironía Fernando Renes representa un atractivo y succulento y lujoso plato, que no es sino tejido muscular, y una nueva iconografía para el género, desde el pop más ácido, el flax, que sitúa al espectador en un presente reconocible. De igual forma, lo hace Mestre, introduciendo también la tecnología en la representación de la comida, con un pollo asado y su temporizador, mientras Gorka Mohamed sustituye las ricas viandas por el sandwich cotidiano y una pistola de juguete. Perianes parece aludir de nuevo a la historia de la pintura, y a la fábula en la que el pájaro confunde lo real con su representación, una irónica reflexión sobre la apariencia.

16 DIEZ, Celia: “Barceló”, en OLIVARES, Rosa: *Exit 100 Artistas ...*, p. 88.

17 SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Ut pictura gastronomía”, en *José Ramón Amondarain*. Ayuntamiento de Irún, 2001.

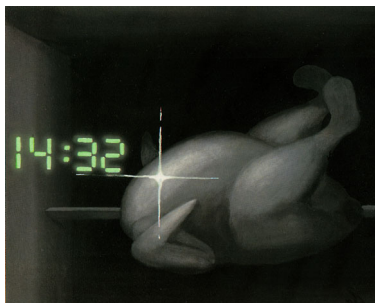
18 MORAZA, Juan Luis: “DIEsTETICA”, en *José Ramón Amondarain*. *Sípidos*. Vitoria, 2001, p. 38



GORKA MOHAMED



RENES. EXCREMENTO DIARREA



JOËL MESTRE LAS COSTUMBRES

ANDREA BLOISE, FANTASIA
FRUTAL, 1998

JORGE PERIANES INSTALACIÓN

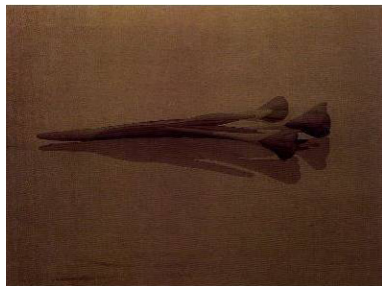




JUAN CARLOS LÁZARO



J. C. LÁZARO



MANUEL SÁEZ

AQUERRETA, *NATURALEZA MUERTA CON BERENJENAS*, 2002AQUERRETA, *NATURALEZA MUERTA DORADA*, 2001.PEDRO MORALES ELIPE. *ESTANCIAS*P. MORALES. *S/T*, 1996P. MORALES, *TORRE*, 1997

Descubrimiento y Ocultación

Otro tipo de poéticas atienden más que a la definición del objeto, a su inconsistencia, su inapreciable presencia, el objeto confuso en una atmósfera que tiene su mismo ser. Apariciones, descubrimientos, ocultamientos... En las obras de Juan Carlos Lázaro, el objeto está en un camino de ida y vuelta, no se sabe si desaparece o bien al contrario hace esfuerzos por estar presente y dejarse ver. La fantasmagoría se hace aquí también presente con determinadas poéticas que tienen en la ceguera su punto de referencia.

En Aquerreta la atmósfera monocromática se rompe con la irrupción del color en los alimentos de representación simplificada. Estas composiciones se encuentran en ocasiones más cercanas a la abstracción, como sucede en los sensuales campos de color de Morales Elipe. Pero en ellos finalmente aparecen, leves y transparentes, copas y botellas de cristal, o bolas esféricas todavía más enigmáticas. También en Morales se evidencia el carácter íntimo del ambiente, una atmósfera densa, compuesta de líneas horizontales que crean intensas vibraciones cromáticas, entre las que se aprecian, casi evanescentes, esos elementos que la crítica ha relacionado con el azar, con la posibilidad de lo inesperado, con lo imprevisto, como alusiones metafóricas al equilibrio y la inestabilidad, como 'alegorías de lo efímero' que mantienen al espectador en la incertidumbre: "Pilas de objetos cuyo futuro más lógico es su inmediato desplome pero que, sorprendentemente, en su frágil y endeble apariencia, permanecen erguidos, imponentes, en la sobria firmeza de su pintura".¹⁹

19 HONTORIA, Javier: "Pedro Morales Elipe", [en línea], en *elcultural.es*, 29/11/2000.



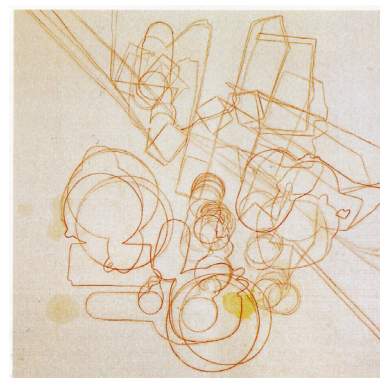
LORENTE.

JAIME LORENTE
COMIDA DORADA, 2002

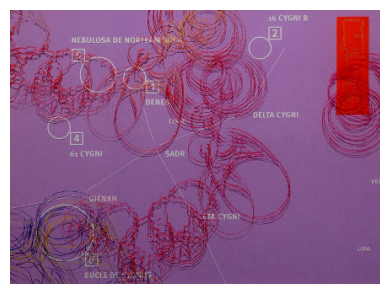
El menaje doméstico y el interés por las formas geométricas se cruzan también en la obra de Jaime Lorente (Madrid, 1956), donde la figuración se pierde de vista, evidenciando el interés de este artista por ciertos referentes de la pintura abstracta de los años sesenta, como Jasper Johns, Frank Stella, o Bridget Riley.

Pero si Morales escogía el objeto aislado, Lorente elige las composiciones azarosas que surgen tras una comida. En estos motivos Juan Bonilla adivinaba la intención del artista que “nos hace confiar en que la pintura puede hacer más habitable el mundo”, ya que en el festejo del almuerzo estaría también realizando “la celebración del mundo”²⁰. Pero de ese banquete en la obra de Lorente sólo quedan sus restos, sus huellas, asuntos que junto con las sombras son el motivo principal de su obra, dónde vasos, jarras y copas son “presencias reales, innegables, casi diríamos que de carne y hueso si no fuera porque, allí, sus cuerpos se han evaporado dejando sólo el rastro humeante de su propia desaparición imperfecta: algo de vapor, restos de grasas y aceites, reflejos de cristal.”²¹ En algunas de sus series, las sutiles composiciones están realizadas arañando un cristal o serigrafiándolo, cristal que se convierte así en obra y soporte, y con el que busca las sombras de ese dibujo gracias a la luz: “Ahora, en un paso hacia la querida invisibilidad que parece procurar, hacia su afán de pintar el aire del que vivimos, araña cristales...” En esos cristales, habría transformado las escenas en sombras, en manchas espectrales, en espectros de tiempo, en fantasmagorías.²²

En otras series, Lorente realiza la unión entre elementos cotidianos y universales. Lo cercano, lo sensible, lo cotidiano -que viene dado por la representación de

LORENTE, COMIDAS 12,13,14
DE MARZO DE 2002,
LÁPIZ/PAPEL, 2002

JAIME LORENTE



20 BONILLA, Juan: “Las sobremesas de Jaime Lorente”, *El Mundo*, 18/02/2003.

21 ALONSO MOLINA, Óscar: “Sobremesa con Jaime Lorente”, en *Jaime Lorente* (cat. exp.). Galería Amparo Gamir ed., Madrid, 2003, s/p.

22 BONILLA, Juan: “Delicadezas de Jaime Lorente”, *El Mundo*, 8/05/ 2006.



JORGE G. PFRETSCHNER



G. SICRE

JACOBO CASTELLANO,
FOTOGRAFÍA INTERVENIDA

SOFÍA JACK, DIBUJO

ÁNGELES AGRELA, *BIOGRAFÍA*, 2006. BORDADO/MANTELJ. R. AMONDARAIN, *S/T*, 2000RENES, *ATAQUE DE NOSTALGIA RE-
PELIDO POR ATAQUE BULÍMICO*, 2000

comidas, elemento social y necesidad vital- proyecta sus sombras sobre los astros, sobre lo universal, “sobre el mundo de las ideas representado a través de las constelaciones”.²³ Pero lo confuso y cambiante no desaparece. La Naturaleza Muerta reta como tema al interés de los artistas por la mirada, así como a la relación de los objetos con su soporte, Renes optaba por una visión aérea de la comida, también Sofía Jack, en su tetera, o Herminio Molero en sus cucharillas; Pistolessi acude a sucesivos estantes que funcionan como estratos, Peralta o Fons Bada cuelgan sus objetos ensayando posibilidades como Mestre interponiendo un espacio digital. Para Ángel González, las distintas aproximaciones de Lorente al motivo de la mesa, desde la serie horizontal de las comidas a la serie vertical de los bodegones, son muy significativas, ya que el estudio de la verticalidad y la horizontalidad, “era su modo de estar en la pintura”²⁴. Para González, en los bodegones de Lorente, en esos manteles desplazados, las cosas están en “un equilibrio inestable, como los cuchillos o las hortalizas al borde de las mesas de los bodegones del siglo XVII. Su oscilación vuelve un poco borrosos sus contornos... ¿O acaso sólo son las sombras de esas cosas: sus oscilantes apariencias?” Para el autor los bodegones de Lorente mostrarían la transición entre lo demasiado consistente y lo extremadamente volátil, buscarían poder así saborear la insipidez descrita por Francois Jullien (en su *Elogio de lo insípido a partir de la estética y del pensamiento chinos*), como símbolo de cierto equilibrio, un momento intermediario, una fase transitoria y siempre amenazada: «Transitoria entre estos dos polos: el de una manifestación demasiado tangible, esterilizadora y limitada, y el de una evanescencia demasiado grande, cuando todo se esfuma y olvida. Atrapado entre el riesgo de señalar demasiado y el de dejar de existir del todo como signo, el signo insípido es apenas un signo: no una ausencia total de signo, sino un signo que está vaciándose de sí mismo, que empieza a ausentarse, índices de armonía invisible; huellas diseminadas».²⁵ *Riqueza latente*, corregía González, y ampliaba el sentido de la

23 TABOADA, Luis: “Sugerencias, susurros, huellas y sentimientos”, *El Mundo*, 26/09/2008.

24 GONZÁLEZ, Ángel: “La siesta de las cosas”, en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Lampreave y Millán, Madrid, 2007, p. 202.

25 Cit. en GONZÁLEZ, Ángel: *Ibid.*, p. 204.

PABLO VALLE. *EL FINAL DEL BANQUETE*

naturaleza muerta en Lorente: “Tratándose de bodegones nada podría convenir mejor que estar las cosas medio dormidas, o ‘en reposo’, como se decía antes de caer en la desmesurada sospecha de que estaban ‘muertas’ y no sencillamente ‘inmóviles’ o ‘silentes’.”²⁶

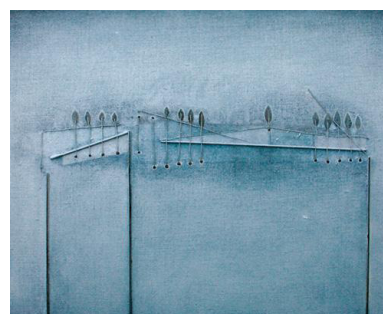
¡A la Mesa!

La mesa amplía sus significados, como uno de los símbolos de la historia de la pintura, desde que se convierte en emblema para la construcción de la iconografía cristiana, como elemento transformador, como vanitas para el Barroco en su celebración tanto del lujo como del despojo, motivo para la crítica feminista y anticonsumista... es ahora revisitada en la pintura. Así artistas como Pablo Valle dedican series, *El Banquete*, que señalan como Lorente el fin de fiesta tras el encuentro en torno a la mesa. Valle hace hincapié también en lo que queda, pero aquí son los comensales, los ruidos, el ambiente, las sensaciones del inevitable final del convite que resume el propio artista: “momento en el que el invitado corre la misma suerte que una taza de café abandonada, cuando el café se ha quedado frío y ya no hay dios que se lo tome.”²⁷ Para Valle es lo mejor de la cita, cuando el anfitrión se queda solo con todo por recoger, el momento de ordenar, de recuperar lo que se haya derramado, de recordar las delicias que han pasado por el mantel: “es el momento más propicio al descubrimiento, es el mejor momento del perro que se come los despojos de lo que se han comido otros, rebuscando entre las sillas, por debajo de las mesas, olisqueando lo que queda, que después de todo esto, son mis cuadros.”²⁸ Ese momento de soledad es elegido también por Carlos Orta, su personaje (posible autorretrato) se abandona a la indecisión frente a la vajilla acumulada, o al sueño frente al café. Sigfrido Martí Begué y Carlos Franco recuperaron el género con rotundidad, el primero para representar la gula de forma descriptiva y simbólica en los ochenta, el segundo para devolverle, todavía hoy, su papel transformador en el encuentro. Paco Aguilar convierte una reunión sobre la mesa en paisaje.

Si Frölich elegía el momento previo, en la cocina, para generar sospecha de

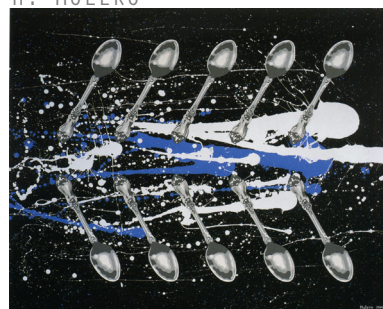
P. VALLE. *LA JUNGLA*

SERZO

CARLOS ORTA, *ME HE QUEDADO DORMIDO*, 2005.

PACO AGUILAR

H. MOLERO



26 *Ibid.*, p. 205.

27 VALLE, Pablo: “El Banquete”, [en línea], en fundacionpablovalle.blogspot.com, 2007.

28 *Ibid.*



MARÍA MANRIQUE. PINTURA.



JOËL MESTRE. DOMÉSTICO



GADEA, 2000



F. FRÖLICH. S/T, 2009.
TÉMPERA

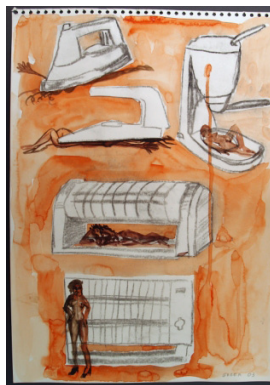
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ
LUGARES INEXPRESABLES



JAIME LORENTE. LA CIUDAD DESNUDA.

GADEA. 2003

RAMIRO FDEZ S. EL
CABALLERO DE LA
ROSA, 2009,



CHEMA PERALTA

MESTRE, LA FLOR CHIVATA
1993.



que algo ha ocurrido, la mesa puesta y vacía sirve también para recrear distintas atmósferas: de intimidad y soledad en Pffretschner inquietud ante el vacío teatral en Sicre, y desconcierto ante las naturales imágenes de Castellano donde se han producido sutiles variaciones imposibles, o ante las de Sofía Jack dónde la mesa es sólo soporte de parejas de inusuales cubiertos.

Libertad de Asociación Una Realidad Otra.

En las últimas series de Sofía Jack, la artista realizaba una inusual incursión en un dibujo de factura realista y en blanco y negro como viene trabajando Pereñíguez, marcada fidelidad al modelo que les permite desvelar sus particulares poéticas bajo determinadas asociaciones. Pereñíguez mantiene un vínculo, voluntario y férreo con lo real, para preguntarse sobre nuestra relación con lo que vemos y manifestar sus inquietudes artísticas. Alberto Pina tampoco renuncia a ese vínculo y establece otro más fuerte con la tradición pictórica. De igual forma sucede en las cuidadas y esquemáticas composiciones de Peralta ¿cómo no pensar aquí en otra realidad?, la de la propia historia de la pintura, es la realidad de Sánchez Cotán la que viene a ser invocada, la de determinadas concepciones artísticas.

Muchas propuestas, bajo estos formatos, se entienden como formas de reivindicación de la labor artística, así, con motivo de un exposición reciente de María Manrique, la presencia de un pequeño cubo que aparecía en una de sus obras sugería la pregunta: “¿Será la figura geométrica, exteriorización de la disciplina artística?” Aquí los cuadros eran explicados como asociación de la realidad física



CHEMA PERALTA



ALBERTO PINA. *NATURALEZA MUERTA*, 1999



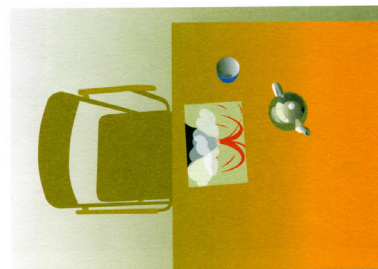
JUAN CORREA, *COMPOSICIÓN*

del modelo que los origina con la realidad psíquica del autor: “Así cómo en una imperiosa necesidad, decía Paul Auster, (...) cómo le seguía sorprendiendo la extraña manera del artista de pasarse los días dando vida a lo que no existe, encontrando como única respuesta la siguiente: porque no tiene más remedio, porque no puede hacer otra cosa.”²⁹ Algo de eso debe haber en la difícil elección de jóvenes generaciones por un lenguaje que está claramente desprestigiado. A

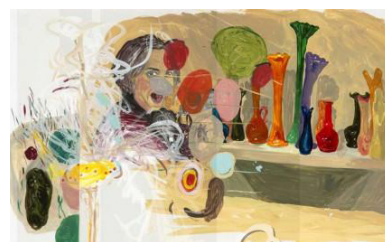
29 MANRIQUE, María: “Pinturas, María Manrique”, [en línea], en *birimbao.es*, 2006.



PEPE CARRETERO



SOFÍA JACK. *TETERA*, 2007. IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE METACRILATO SILICONADO.

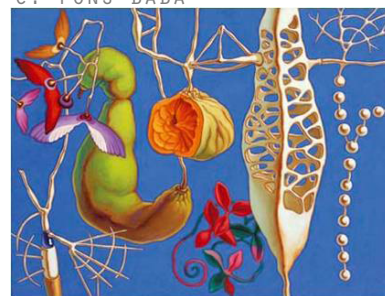


ELENA BLASCO



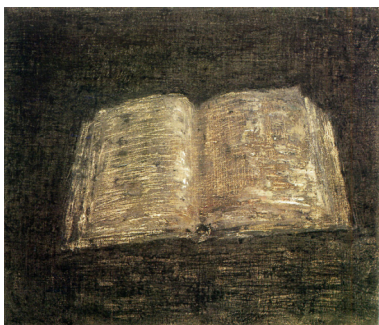
LUIS MAYO, *HERENCIA DE LOS CASTANEIRA*, 2006

C. FONS BADA

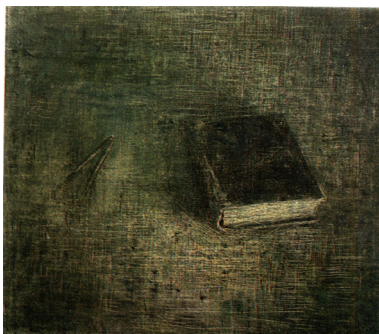




SERGIO SANZ. *BODEGÓN CON ESCULTURA*, 2001.



MIGUEL GALANO. *MATERIA FECUNDADA*, 1996.



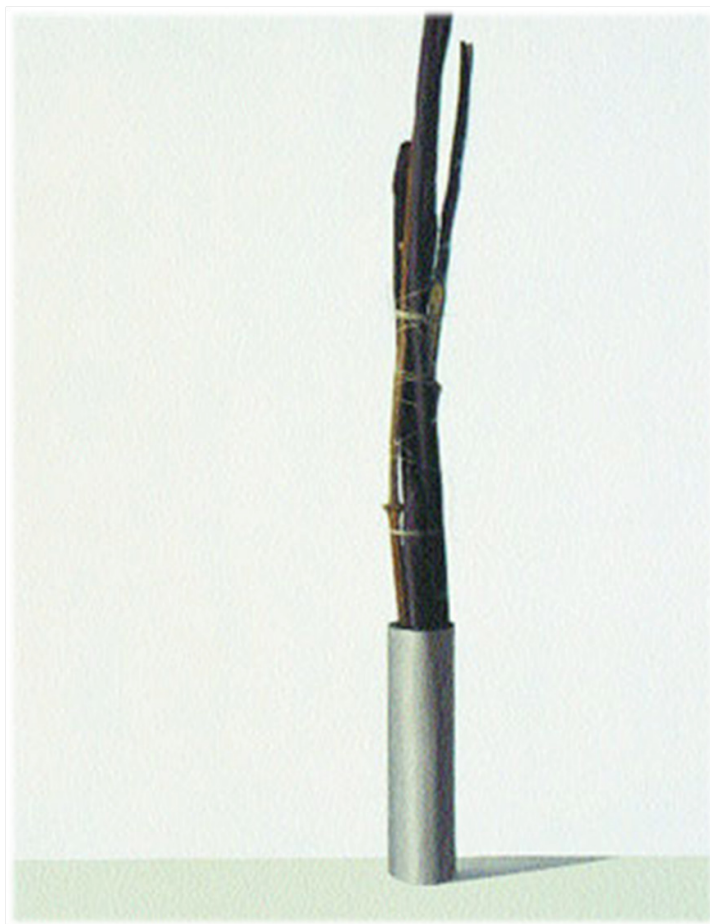
GALANO, *LIBERMUNDI*, 1996



CHEMA PERALTA. *LIBROS Y ORIGAMI*, 2008.



ANTONIO ROJAS. *MESA*.



ALBERTO PINA



CARLOS GARCÍA ALIX. *EL MONO NEGRO*.

este respecto Alberto Pina -consciente de que la mayoría de los observadores de sus bodegones consideran el género como algo menor, como parte de un proceso de formación, o un momento de espera a que pueda enfrentarse a una obra más ambiciosa-, comparaba la naturaleza muerta con la música de cámara: “obras de menor duración, con pocos instrumentos, en muchas ocasiones con una estructura clara”.³⁰ Una aparente sencillez que desaparece ante una mínima atención, dejando descubrir la gran complejidad formal y especial intensidad que encierran esas piezas musicales: sobriedad, limpieza, nitidez. El artista acude a Andrei Tarkoswky para explicar su elección <<Cuando un artista crea su imagen, está así mismo superando su pensamiento, que es una nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación>>

³⁰ Conversación con el artista, 2/10/2009.



DIS BERLIN. *EL QUE SE DESDOBLA Y PROYECTA*.



EMILIO GONZÁLEZ SAINZ



VILLALTA. *MELANCOLÍA*.



JERÓNIMO ELESPE
2009. ÓLEO/ALUMINIO

y manifiesta su deseo de que el cuadro se convierta en una realidad tan concreta y potente como la que ha contemplado: “Una realidad otra, no ser un notario, no dar fe de nada. Trasladar lo misterioso y extraño que es todo lo que nos rodea.” Y recuerda las afirmaciones de Dostoievski: <<Se dice que la creación artística debe reproducir la vida, etc. Tonterías: el escritor/poeta crea la propia vida. Una vida que además, no ha existido en esas dimensiones>>”.³¹

Carlos Pérez advertía la particular obsesión de Pina por presentar las cosas “en su amplia y convencional normalidad”³² y mostrarse de esa forma como “un pintor estricto e incómodo” al generar una obra dramáticamente despojada de cualquier carga literaria y difícilmente abordable desde un punto de vista estilístico, que conduce inevitablemente al silencio, al abismo.³³ La crítica señalaba como son muchos los jóvenes artistas que exploran estos territorios incómodos para el crítico y el cronista: “lugares en los que la labor descriptiva y analítica se torna imposible porque la obra trata de no comunicar, afirmando así su autonomía frente al mundo.”³⁴ Estamos frente a obras que buscan la objetiva representación del espacio, de forma rigurosa, así como la redefinición del estatuto del objeto, en un proceso de estrategias y tensiones que busca incansablemente el instante hecho presencia. A pesar de que estas obras se inscriben en la tradición de la naturaleza muerta, la realidad

31 *Ibid.*

32 PÉREZ, Carlos: “Alberto Pina, un pintor estricto (e incómodo)”, en *Alberto Pina* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 1999, s.p.

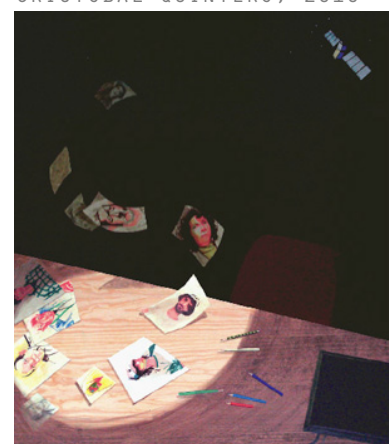
33 *Ibid.*

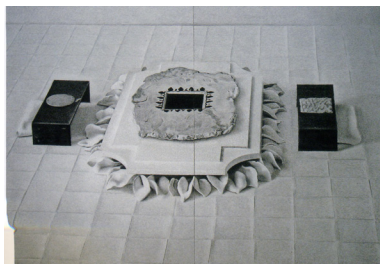
34 RUBIO NOMBLLOT, Javier; “La Ciudad Desnuda”, en *ABC Cultural*, nº 516, 15-12-2001, p. 30.



LUIS MAYO, *MESA DEL VIOLÍN*

CRISTÓBAL QUINTERO, 2010





PEREÑÍGUEZ



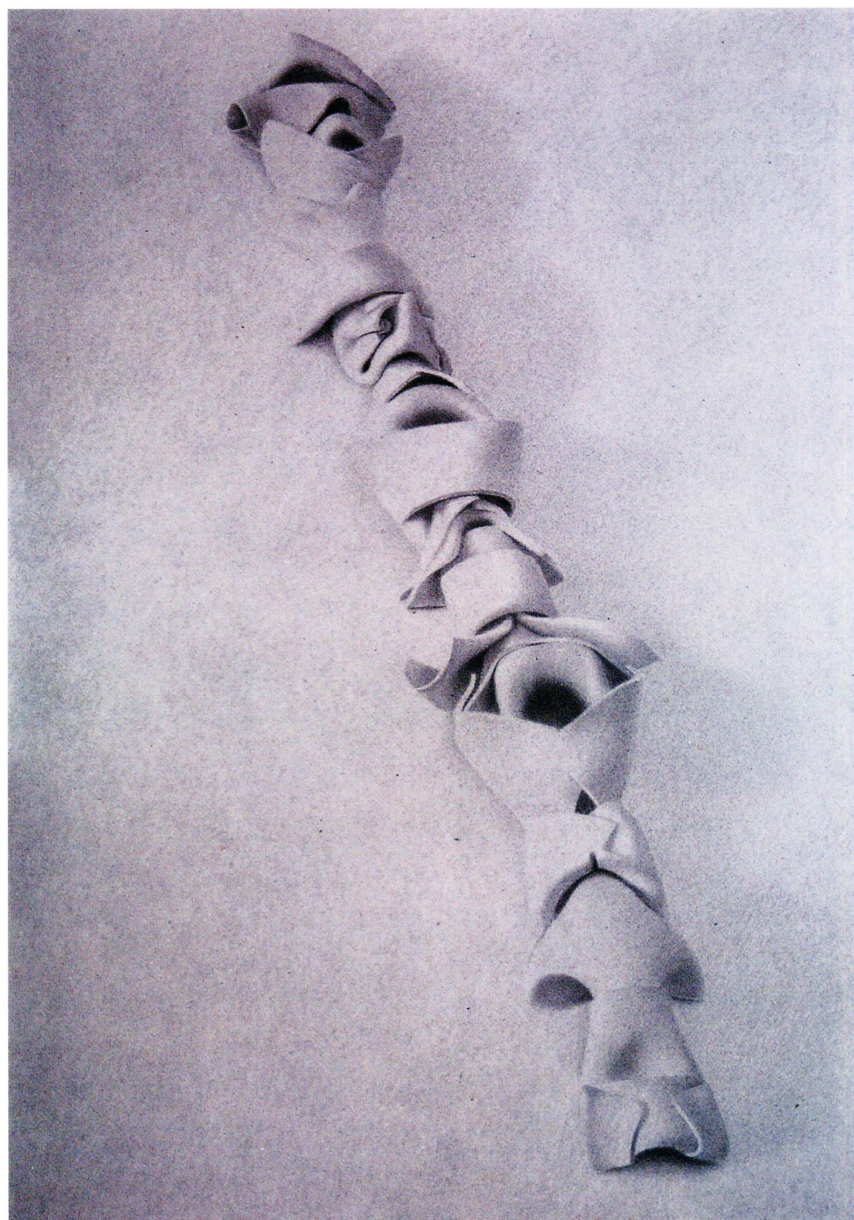
CHEMA COBO
THE AGE OF THE REASON.



JORGE FIN. MARTILLO.



GALANO, EXVOTO
ANTONIO MONTALVO



J. M. PEREÑÍGUEZ

a la que se refieren se va dibujando como un terreno árido y complejo. Desde las contundentes composiciones de Carretero a las borrosas de Galano “Como señaló el poeta francés René Char, quien sin duda hubiera considerado a Galano uno de sus *alléis substantiels*, la función del pintor debe consistir en remontarse hasta la desnudez primera de las cosas, darles <<deseo de luz, curiosidad de sombra y aidez de construcción>>”.³⁵ Los objetos que Pepe Carretero representa en sus bodegones con un lenguaje duro que en ocasiones roza lo abstracto, tienen más presencia que muchas obras de marcado lenguaje realista que se tornan vacuas, las cosas de Carretero luchan por ‘querer ser,’ por querer estar, en esa realidad ‘otra’. El lenguaje hiperrealista que desarrolla Pereñíguez, es sin embargo oscuro, críptico y complejo. Los artistas amplían así los registros de la naturaleza muerta que les permitan elaborar su campo simbólico y desarrollar conceptos. Dis Berlin y Pérez Villalta incorporan a sus composiciones esculturas, cuadros y otras imágenes que ilustren su devoción por el arte, incluida la propia paleta del pintor. De igual forma González Saiz recrea con mapas y conchas su metáfora del arte y el viaje, y Peralta su fascinación por la cultura romana. El libro va a ser uno de los objetos

35 PALACIO, Alfonso: “Pintura detenida”

GERARDO APARICIO. *LO ÚLTIMO*.

JUAN CARLOS SAVATER, 2000

JOSE LUIS SERZO,
FINIS GLORIAE MUNDI, 2002.

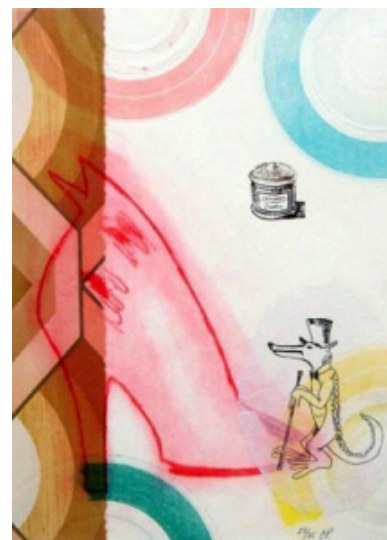
S. MARTÍN BEGUÉ



SANTI MOIX



DIS BERLIN

CARLOS PAZOS
A SUS PIES SEÑORA.FIGURACIONES
361

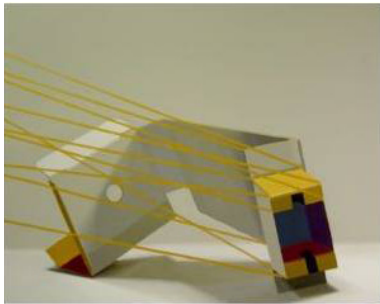
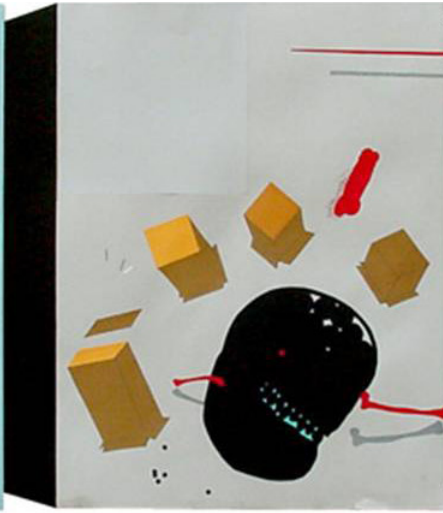
más repetidos en estos años, por un lado heredado en el vanitas, -Van Gogh en las oscuras atmósferas de Galano o Barceló- y por otro como metáfora de la actividad creadora, relacionada con la literatura o el estudio del arte, -Dis Berlin, García Alix, Villalta,...- otros artistas utilizan también su propia simbología, como Juan Carlos Savater, quien recurre habitualmente a la campana, como referencia de interioridad o relación espiritual con el afuera, o Chema Cobo, los dados para referirse el azar. Gerardo Aparicio genera una iconografía propia a través de extraños objetos que se relacionan de forma críptica. Jorge Fin aísla en cajas, ora martillos, ora cabezas, y les proporciona un hábitat, dónde lecturas metafísicas conviven con una idea romántica del paisaje. Instaladas en el pop, con cierta tendencia al kitch, surgen tanto las obras de Dis Berlin, como las de Carlos Pazos, que señalan el zapato de tacón como fetiche, las de Fons Bada con apego melancólico, las de Elena Blasco con aire festivo y caótico, Rubén Guerrero, y Martín Begué a través del juego con el objeto y su representación.

De cajas y embalajes

Si la representación del libro resulta imprescindible para muchos pintores que han inscrito su trabajo en la tradición pictórica, las jóvenes generaciones parecen haberse fijado en otro elemento más prosaico, la caja de madera o cartón.



J. PULIDO. *SIN TÍTULO*, 2002.



J. MESTRE.
LA VIDA DE VOLITO



J. MESTRE



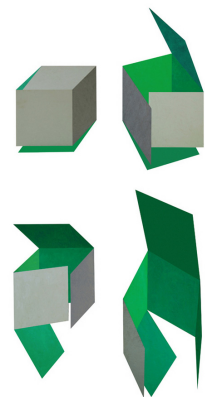
J. MESTRE. *PECIO BURLÓN*



ANTÓN CABALEIRO, *MODULAR GARBAGE 2*, 2010.



FERNANDO PAGOLA, 2010



PEDRO MORA FRUTOS

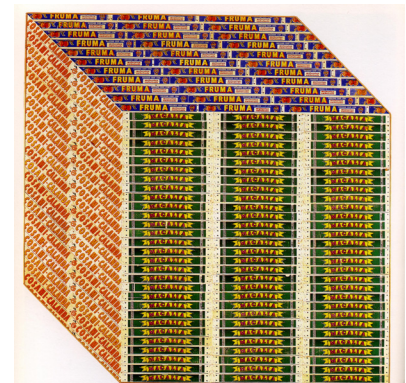
CHEMA LUMBRERAS, *CONSTRUCCIÓN II*, 2004.



ESTHER MAÑAS. *NATURALEZA MUERTA [1]*



FLORENTINO DÍAZ
s/t, 1995, MADERA IMPRESA

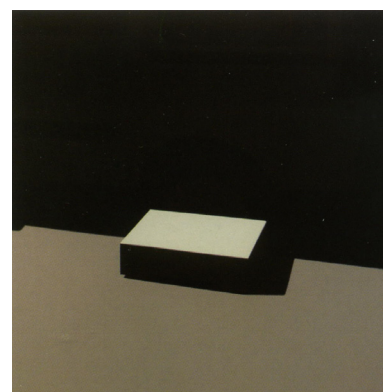




RODRIGO MARTÍN FREIRE



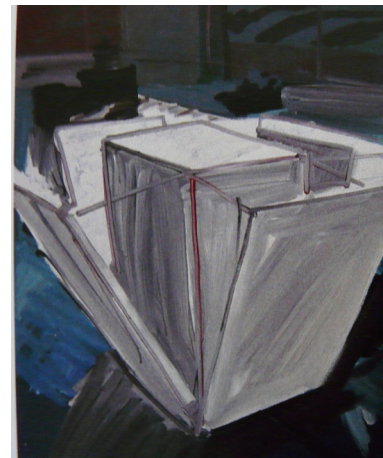
JOËL MESTRE

MARTÍN GODOY
CAJA, 2008

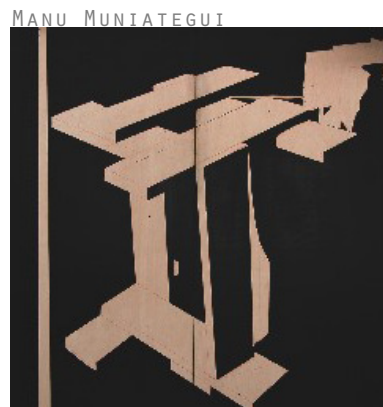
Javier Pulido y Martín Freire las emplean de forma masiva y constante como si perfilaran un emblema personal. Construidas a modo de collage, con cartulinas recortadas en las obras de Pulido y con vinilos, y cintas adhesivas en las de Freire. En los cuadros de Martín Godoy, limpias e impecables, aparecen aisladas o en contenedores.

Mestre toma el envoltorio de una tableta gráfica como centro de diversas series, cajas en tenso y limpio equilibrio, cuyos cables pueden remitir a las nuevas tecnologías. En sus últimos trabajos esa rigidez se pierde, las líneas de tensión desaparecen, y el material aparece blando, como si se hubiera vuelto orgánico. Las cajas de frutas y verduras le sirven a Esther Mañas y a Florentino Díaz para sus geométricas composiciones. Por un lado la caja parece ser un elemento muy apropiado para el análisis plástico que en su simplicidad ofrece muchas posibilidades tanto para las obras más atmosféricas como para una estética fría y contenida dentro de los parámetros del arte pop, propuestas como la de Pedro Mora cercana a lenguajes informáticos y de tratamiento 3D, pero por otra parte revela que para los artistas estas piezas no son sólo un desecho más, este objeto se mantiene intacto, quizá porque como residuo forma parte de la cotidianidad del artista, al ocupar el interior de su estudio como elemento permanente para el orden, pero también para los envíos, traslados, viajes, mudanzas... que caracterizan la rutina de estos jóvenes. Quizá sean así la evidencia del constante trasiego que exige presentarse a concursos y becas, de la nueva condición del artista profesional y nómada.

También otro tipo de envases aparecen en las obras de Manolo Sanz atendiendo a la nueva presencia de los alimentos, (la pieza de pan de la naturaleza muerta, es sustituida por el pan de molde), o en la extensa serie con la que Chus García Fraile viene trabajando desde hace tiempo, latas, plásticos, etc., que sobredimensionados se tornan abstractos.



MUNIATEGUI, CAJA BLANCA, 2001



MANU MUNIATEGUI

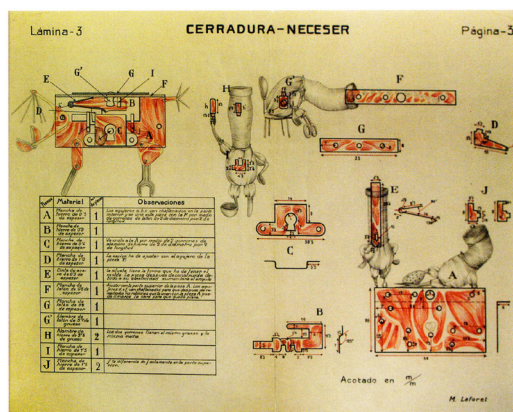


JAUME PLENSA
FROZEN MEMORIES.
COLLAGE/PAPEL.



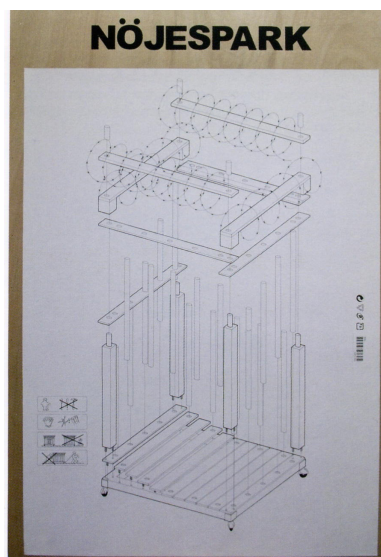
JOSÉ MALDONADO.
RUMORES, 1991.
(DETALLE) INSTALACIÓN

GLORIA MARTÍN. ARQUEOLOGÍA
DE LO COTIDIANO, (DETALLE)

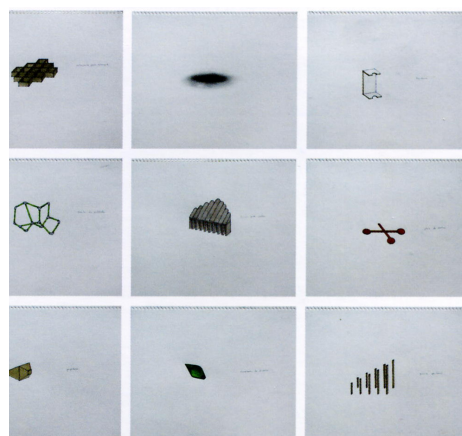


BLANCA NIETO. TERNERA.

ELENA ALONSO. CONDICIONES Y
EFECTOS PERSONALES, 2009. (DE-
TALLE)



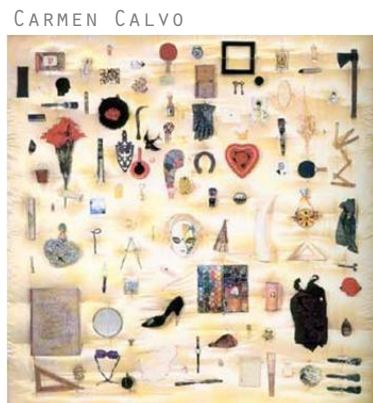
MIGUEL PUELLO
NÖJESPAK, 2009
ROTULADOR Y COLLAGE, PA-
PEL/MADERA.



Instrucciones para Ser Pop

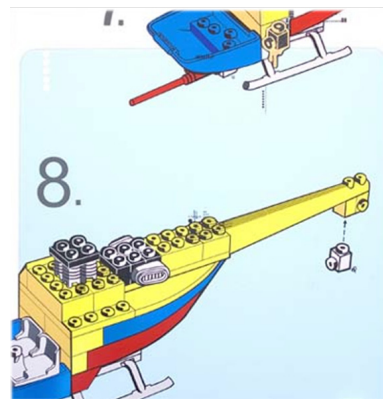
Junto a esos embalajes de cartón surgen las hojas explicativas de montaje, instrucciones de uso, etc., diversos esquemas que las jóvenes generaciones imitan para generar sus obras como hacen Miguel Pueyo, o Daniel Martín Corona. El lenguaje del diseño gráfico, la síntesis constructiva, la señalética, se introduce con facilidad en la representación de los objetos, se imita la ilustración descriptiva de diccionarios, o manuales científicos, o paneles explicativos como las narraciones explicativas de Blanca Nieto. Se evita utilizar el formato cuadro optando por todo tipo de soportes sobre todo papel, también la propia disposición sobre el lienzo de los objetos imita formas de catalogación desde las representaciones minimalistas de los objetos particulares de Elena Alonso, los esquemáticos objetos cotidianos, claramente identificables de Manuel Saíz, a las abigarradas composiciones de Gallardo que imitan los cromos o recortables de la infancia. Juguetes, dibujos animados, el manga y la cultura pop se engarzan generando una estética luminosa y vitalista que atrapa no sólo a las nuevas generaciones, sino a artistas de largo recorrido como a Patricia Gadea, (tristemente fallecida) quien fue pionera en el uso de imágenes de los tebeos, o a Óscar Seco que ha encontrado en los juguetes, las maquetas, los álbumes de cromos³⁶ y los personajes de cómic o de la publicidad, una fuente inagotable para sus composiciones. Martín Freire recurre a la apelación evocadora de los juegos de construcción infantiles, para Julio Criado la transformación que

36 El artista ha elegido el álbum de cromos, como formato para su página web, insistiendo a su vez en la idea de coleccionar imágenes. SECO, Óscar: "Óscar Seco", [en línea], en oscarseco.com.





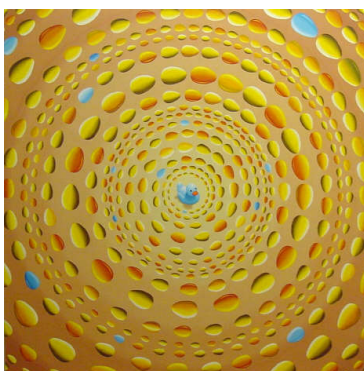
RAMÓN DAVID MORALES.
LAS HERRAMIENTAS DEL CAMPO AL AMANECER, 2009



MARTÍN FREIRE



MANUEL SÁEZ



PÉREZ ESTÉBAN, 2009



MIKI LEAL. KIND OF BLUE



GALLARDO, CORONA FUNERA-
RIACON VID Y OLIVOS, 2008



M. J. GALLARDO. CROMOS



FONDEVILLA. USAGE DE LA VIE.



ALCAÍN

ALFREDO ALCAÍN, TABLA DE
QUESOS 1996.

sufre el juguete en manos del artista y la propia evocación al juego, son utilizados para construir un aparato crítico y reflexivo sobre nuestra sociedad: “Un juguete transformado en objeto de arte, el objeto de arte transformado en un juego, el juego como respuesta esquivada frente a la realidad.”³⁷

37 CRIADO, Julio: “Martín Freire. Invasores del espacio”, [en línea], en *fullart.net*, 2008.

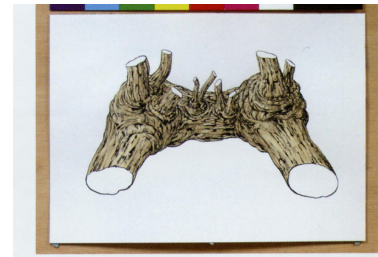




PEP GUERRERO



ALFREDO GARCÍA REVUELTA



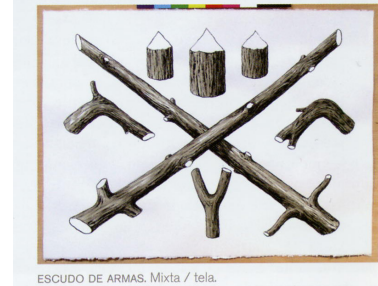
JOYSTICK. 36x26 cm.



AITOR SARABIA



SILVIA PRADA



ESCUDO DE ARMAS. Mixta / tela.

PEPE MEDINA, 2010



JUAN CUÉLLAR



JUAN CUÉLLAR. *NUEVO ORDEN.*



HUGO ALONSO



OSCAR SECO.
LA TIERRA PERMANECE.



JOËL MESTRE.
REBELIÓN EN LA GRANJA.



JORDI RIBES.
SPORT BAG



ROBERTO MOLLÁ

HERMINIO MOLERO,
BANDERAS, 1991



MARINA RODRÍGUEZ
VARGAS. ESMALTE/PA-
PEL, 2007



MARINA VARGAS



PATRICIA GADEA, 2003



Las asociaciones de objetos permiten a los artistas tanto manifestar sus gustos, -lo que les divierte o preocupa, toda una declaración vital propia de la adolescencia, en la que prevalece la ironía y el sentido del humor-, como referirse a una época determinada a través de imágenes que han sido compartidas socialmente. Ante las diversas asociaciones que viene realizando Dis Berlin en sus polifacéticas obras *Parreño* se refería al juego “(...) es que el hombre es animal simbólico por excelencia ((Cassirer) y ese *Homo symbolicum* maneja como un juego cuyas reglas formula al mismo tiempo las correspondencias entre imágenes y conceptos”. El *Homo sapiens* seería por tanto siempre *Homo ludens* y la cultura ostenta en sí misma el carácter de juego (Hizunga).³⁸

Artistas con distintos intereses coinciden en señalar una cultura propagada por los medios de comunicación, Silvia Prada realiza una composición con los ‘souvenirs’ de un equipo de futbol, mientras Juan Cuellar juega con un gran icono social, un ‘micky mouse’ apropiado, retomando un icono que interesó también hace décadas a la Figuración Madrileña.

De esta forma, gran parte de la creación de las últimas promociones de artistas plásticos está determinada “por la influencia del arte post-pop, en el apego a lo cotidiano y en el estilo por el que muchas de estas obras comparten un inevitable ‘aire de familia’ generacional, más allá de la disgregación en cuanto a entidad material que ambas asumen sin inhibiciones.”³⁹ Esta elección de generar imágenes a partir del arte pop parece seguir siendo el “resultado de un compromiso afirmativo e incondicional con las circunstancias presentes”⁴⁰. Un presente determinado por la conciencia del *vanitas*, donde las ostentosas naturalezas muertas del pasado son ahora brillantes juguetes de plástico, o efímeras piezas del ubicuo Ikea.

Fernando Huici advertía como en las exposiciones *Confetti Street*, o *Rancho Loco*, de Charri, “lo que emerge ante todo, y con marcado frenesí, es la entraña más pop, aquella que nutre, mediante la apropiación y maridaje de estereotipos, su punzante discurso conceptual sobre el devenir de la plástica contemporánea.”⁴¹

Azucena Vieites, cuyas imágenes están impregnadas de esa fascinación por el pop, realizó una serie llamada *Iconos sin imágenes*, en la que la artista se olvida de los elementos exteriores para reflexionar sobre cómo el ojo humano pierde capacidad de identificación del motivo a medida que se encuentra más cerca de éste: “Es donde Vieites muestra más a las claras el perseguido origen de cualquier abstracción y la posibilidad universal de cualquier motivo para, una vez desprovisto de sus rasgos más anecdóticos, convertirse en icono.”⁴²

Materiales

También en otro tipo de obras se establecen difíciles límites entre los registros figurales y la abstracción. Frente a la tradicional imagen de las herramientas de trabajo, - en Aledo el ‘cutter’ sustituye al pincel- artistas como Amondarain, Nono Bandera o PSJM han representado sólo aspectos concretos del trabajo plástico como si fueran objetos. Así desde una marcada ironía, PSJM eligió para una de

38 PARREÑO, José María: “Homo sapiens y cia”, en Dis Berlin. *Homo Sapiens* (cat. exp.). Ayuntamiento de Elche, 2011. pp. 11-12.

39 ALONSO MOLINA, Ó.: *Iniciarte...* p. 26.

40 A. Salomon: *The Popular Image Exhibition*, 1963. Cit. en BLANCH, Teresa: *Los géneros historias diferidas* (cat. exp.). Obra Social Caja Madrid, D.L., Madrid, 2005.

41 HUICI, Fernando: “Cuando haces pop, ya no hay stop”, [en línea], en *elpais.com*, 20/11/2004.

42 POZUELO, Abel H.: “Azucena Vieites”, [en línea], en *elcultural.es*, 28/07/2005.



ALFREDO GARCIA REVUELTA,
1992-96.



MOLERO, CAJA DE COLORES,
1993



J. ALEDO



PSJM.
SIMULACRO 5. COOL DRIPPING

PSJM. VELVET UNDERGROUND.
VINILO DE TERCIOPELO/ACERO





NONO BANDERA, FIRMAS TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES



J.R. AMONDARAIN. S/T, 2003



AMONDARAIN

ELENA BLASCO



sus series la 'mancha' automática y expresiva del expresionismo abstracto, como objeto. La mancha es digitalizada y reproducida técnicamente, a través del plotter o de la serigrafía industrial, enfriándola, quitándole todos sus elementos emotivos y expresivos, y convirtiéndola en un aséptico producto de diseño muy versátil. PSJM busca no solo un proceso de pervisión de los artificios productivos sino que quiere despojar de aura a la propia historia del arte. En este sentido el grupo artístico también ha trabajado con la firma de los grafiteros, reproduciéndola, aislándola, y presentándola como 'obra única'. Nono Bandera ha rescatado las firmas de los 'grandes maestros' del género utilizándolas como único elemento compositivo.

Amondarain en cambio, viene insistiendo en la presencia física de los medios pictóricos como alegoría de la propia pintura, con la representación de la paleta como ya se ha señalado, o de los tubos de óleo, pero también ha cosificado la masa de óleo y la ha convertido en el centro de interés de la imagen. En este tipo de obras, el artista viene insistiendo en el valor que le da al carácter figurativo de los objetos escogidos, llamando la atención sobre algunas de las piezas, ampliándolas desmesuradamente, dándoles variedad, aumentando su protagonismo. F. San Martín recogía como a pesar de eso los comentarios seguían en el mismo sentido: "¡Ha hecho unas "esculturas" con óleo, que pictórico! El material óleo -y su coartada conceptual- acababan por restar protagonismo a la configuración concreta de las piezas"⁴³ Amondarain habría seguido insistiendo, ofreciendo más datos: "ha construido vasijas en rotación, objetos escatológicos, bibelots delirantes, bocas de ballena, guijarros, esponjas: todo para explicar que hay también un sistema figurativo en estos objetos de óleo, que pugna por expresarse de forma independiente."⁴⁴ Estas obras evidencian la dificultad de lectura de la imagen cuando tenemos fórmulas aprendidas, como observaba Juan Luis Moraza "lo que vemos oculta como vemos, de modo tal que la sensación es la de una relación inmediata, primaria: es el tipo de 'realismo interno' (Putham) que servirá de base a todas las formas de realismo."⁴⁵ De esta forma las firmas, las manchas, o las masas de óleo son cosificadas y se convierten en material de representación.

Por otro lado la tendencia actual hacia la pintura o el dibujo expandidos supone el abandono del formato del cuadro tradicional que retenía la Naturaleza Muerta como un sistema controlado y cerrado. La unidad desaparece y la imagen puede distribuirse por varios y diferentes soportes como sucede en las obras de Elena Blasco.

Obras de Corta y Pega

En muchas de estas propuestas de carácter neo-pop, se observa cómo los artistas componen las obras a través de un collage de referencias múltiples. El montaje, la transformación de imágenes previas, caracterizan una forma de trabajo cada vez más extendida. El lenguaje del arte actual funciona en parte como lenguaje sobre lenguajes existentes. La pintura, es otra forma de 'sampleado' y el artista compone entonces como un 'dee-jay'. En este sentido Martín Prada advertía del cambio en el termino 'expresar', como si "sólo pudiera ser ahora resultado del uso de un diccionario ya compuesto, de un repertorio de elementos que combinar de diferentes

43 SAN MARTIN, Francisco Javier: "Turbulencias en la Cámara", en *Pintura de Cámara* (cat. exp.). Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2002, p. 22.

44 *Ibid.*

45 MORAZA, Juan Luis: "Templo portátil. Tiempo fuego", Cit. en SAN MARTIN, F. J.: *Op. cit.*, p. 27.



JUAN LUIS MORAZA, 2002.

maneras. 'Remix', 'sampling' o 'mash-up': términos que se hacen cotidianos en el quizá ya definitivo primado de las tareas de selección-transformación, en la expansión de los modos de acción 'dee-jay' más allá del nocturno y festivo territorio específico que les dio origen.⁴⁶ El autor insistía en las complejas combinaciones que tienen lugar en el arte actual "Ante nuestros ojos se entremezclan dimensiones distintas de la experiencia de la vida, del sentido y del tiempo, que serán recombinadas una y otra vez en una alquimia neo-pop amante cada vez más de lo freak."⁴⁷ Para Martín Prada puede que hoy el arte sea, más que nunca, "la metafísica de una encantadora banalidad amateur que nos resulta tan atractiva por sincera, quizá por ser tan convincentemente *real*"⁴⁸

Por otra parte la incorporación de imágenes de los media viene siendo habitual desde pintores como Picabia o Polke, si bien es cierto que la expansión de la imagen digital en los últimos tiempos ha ampliado enormemente esos registros y que el hecho de 'navegar' tiene otras implicaciones, como ya se ha señalado.

La fascinación por el objeto cotidiano y sus códigos iconográficos viene caracterizando el trabajo de numerosos artistas, también de generaciones anteriores, como Carmen Calvo, o Carlos Pazos en los que el collage guarda una fuerte relación con el arte povera, y les permite formar un micro-cosmos en el que volcar todos sus deseos. En Calvo las composiciones son ordenadas, no así en Pazos, en cuyas tumultuosas acumulaciones de objetos y sus representaciones, el artista pretende, paradójicamente, generar una estética del silencio "entendida como un deseo de nada frente a la pérdida de la ingenuidad y frente a la constatación de la imposibilidad de la imagen de constituirse en realidad."⁴⁹ El collage como representación del vacío. Obras que tienen también deudas con la estética pop, no sólo en el kitsch o lo camp, sino en la utilización de ironía, y la distancia frívola, en la artifi-

46 MARTÍN PRADA, Juan: "Sampling-Collage", en *EXIT* n° 35, 2009, p. 122.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*

49 s.a: "Carlos Pazos. No me digas nada", [en línea], en *museoreinasofia.es*, 2007.



CARLOS PAZOS, UN AUTRE 14 JUILLET, 2001.



MARÍA CAÑAS, KISS THE FIRE IMAGEN DIGITAL



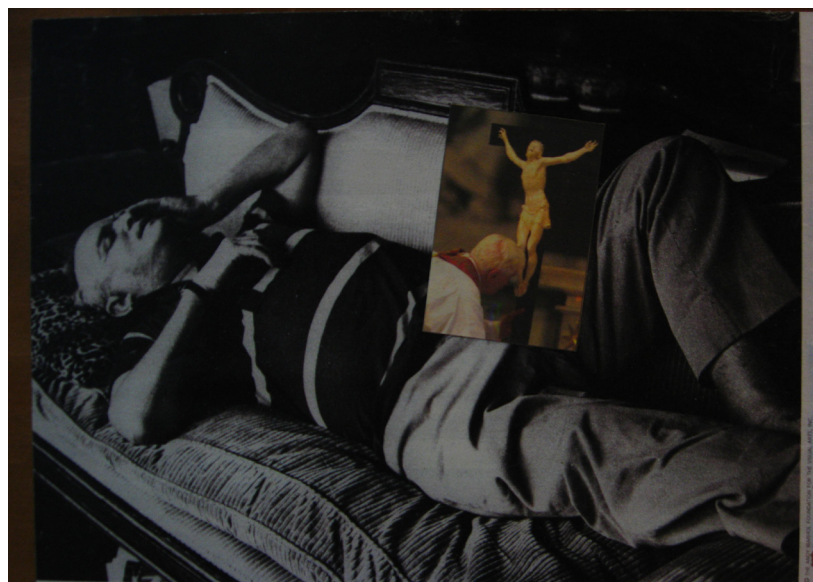
GUILLERMO MARTÍN BERMEJO

ALMUDENA ARMENTA.





ÓSCAR ALONSO, COLLAGE Y DIBUJO



ELVIRA SALDAÑA, TRÍPTICO DEL PERDÓN, (DETALLE) COLLAGE/MADERA



VILLALTA, 2008, COLLAGE

DIS BERLIN, COLLAGE



ciosidad y el exceso, pero también en el sentimentalismo y la melancolía que desprende el conjunto de su obra. Pazos denomina al objeto desechado, 'souvenir': "el recuerdo es lo que has perdido, el souvenir lo que tienes". El souvenir es lo que queda, y en definitiva lo que permanece.⁵⁰

Como en la obra de Pazos, en la de la joven artista Elvira Saldaña, las asociaciones de ideas giran en torno a lo ficcional, dónde los juegos visuales conviven con una poética de lo objetual, del 'resto', objetos que han sido abandonados 'por error'. Para Saldaña, esas cosas encontradas, que no sirven para nada "son las que sirven para todo"⁵¹, etiquetas, pegatinas, servilletas, o fotos de periódico van a pasar a formar parte de una unidad en la que cambian de significado. El trabajo de archivo, la experiencia, y el propio tiempo son factores que determinarán el desarrollo de la obra.

Otro artista que compone sus imágenes desde el *assemblage* es Óscar Alonso, quien en sus últimas series de dibujos, difusos y crípticos, ha incluido nítidamente la figuración a través de la incorporación a sus composiciones de antiguas imágenes rescatadas de otro tiempo, -bodegones de flores de revistas de décadas pasadas, maquinaria industrial, deportistas, etc.,- sobre papeles o grabados decimonónicos, láminas de geometría descriptiva, tratados botánicos... según personales asociaciones, fragmentos del imaginario occidental, ordenados bajo la idea de archivo que plantearan Aby Warburg o Gerhard Richter, pero también bajo la visión en 'zapping' que propician los nuevos medios de comunicación visual. Por medio del collage, las series más recientes de Óscar Alonso proponen "una taxonomía utópica, distanciada e improbable, tanto del orden del mundo como de la posibilidad de contar[lo] con un pensamiento por imágenes."⁵²

Desde la representación de un único objeto, a la acumulación de ellos, desde la estética cool al povera, desde la reutilización de imágenes contemporáneas a la recreación de registros anacrónicos, se evidencia la voluntad de todos estos artistas de proponer un sistema. Sucede que como advertía Gadamer: "En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción

⁵⁰ Ibid..

⁵¹ SALDAÑA, Elvira: *Residencia de Señoritas* (desplegable). Galería María Llanos ed., Cáceres, 2010.

⁵² s.a: Óscar Alonso. *Va Un Hombre Solo y Se Cae*, (nota de prensa), Galería Egam ed., abril 2008.



GUILLERMO PEÑALVER, *LA MEDIA HORA DEL BOCATA*, 2010. PAPIER COLLÉ



GUILLERMO PEÑALVER, *EL DESIERTO DE LOS CINCO DEDOS*, 2010. PAPIER COLLÉ

permanente del mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se desmorona”⁵³

Tiempo de Excesos

El sentido del exceso, la caída en lo especular con los grandes formatos, la preferencia por el ornamento, son algunas cualidades de la tan traída estética neobarroca que las obras pictóricas comparten con gran parte del arte actual.

Pérez Villalta señalaba en uno de sus textos más recientes, que si hubiera una característica que definiera mejor que ninguna otra el mundo presente, ésta sería el exceso: “Nunca ha habido más de todo: más gente, más productos, más Arte, artistas y museos, arquitectura, libros e información... Llegan a torrentes y continuamente. Sin posibilidad de asimilación real y, sobre todo, de someterse a una mínima reflexión. Todo se convierte en una mousse o puré, donde lo bueno, lo malo, lo interesante y lo banal llegan en el mismo instante y sin pausa, indiscernibles. Las noticias, el conocimiento sobre el acontecer, se convierte en mera información prêt-à-porter que deja de tener el más mínimo interés al poco de llegar, pues otras nuevas oleadas la habrán sustituido por completo casi de forma simultánea...”⁵⁴

Lógicamente este modo de acceder a la información, de obtener conocimientos, tiene influencia directa en las propias imágenes. El exceso se establece como categoría estética en una corriente que domina esta última década y que viene explicando el arte actual bajo las premisas del Barroco. Exposiciones como la citada *Barrocos y Neobarrocos* recogían obras contemporáneas que situaban al Barroco



SARA HUETE, COLLAGE

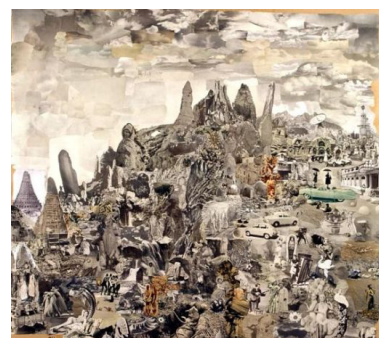


MARÍA ALABAU, PAPIER COLLÉ



DR. CLICK, 2010, COLLAGE

MILICUA, COLLAGE

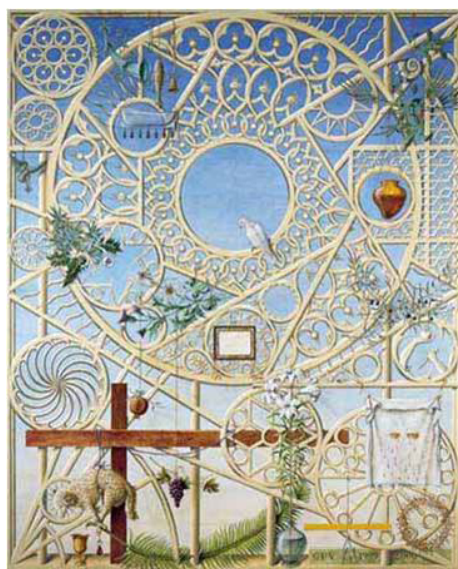


53 GADAMER, Hans- Georg: “Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos. Alianza Tecnos, Madrid, 2006, 3ª ed., p. 93.

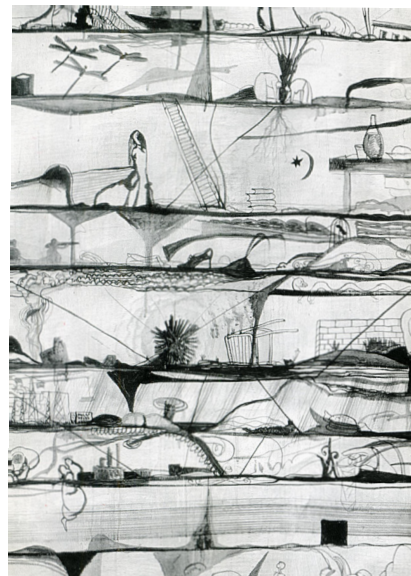
54 PÉREZ VILLALTA, Guillermo: “Anotaciones III”, [en línea], soledadllorenzo.com, 2008.



S. PAGOLA



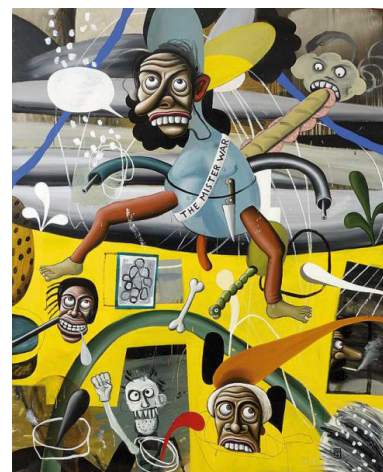
PÉREZ VILLALTA



PISTOLESI, PLANTA ALTA, 2002



PABLO ALONSO, MURAL



MATÍAS SÁNCHEZ



como metáfora cultural de nuestro tiempo: “un espíritu o categoría estética, una forma de organización cultural con estrategias de representación propias.”⁵⁵ Para la selección de las obras su comisario había seguido algunos ‘síntomas’ que Omar Calabrese proponía para definir el presente: “Límite, exceso, detalle, fragmento, ritmo, repetición, inestabilidad, metamorfosis, nudo, laberinto, desorden, caos, distorsión, pervisión (...),”⁵⁶ buscando trabajos que destacaran por su carácter escenográfico y su tendencia a la combinación de diferentes técnicas y soportes con el fin de alcanzar un fuerte impacto visual. Persiguiendo el trompe l’oeil, la teatralidad y el artificio, los sueños y las visiones... Como se ha visto son muchas las obras que podrían considerarse conceptualmente barrocas al retomar el vanitas, incluso en sus versiones más sobrias y contenidas. Pero el modo en el que muchos artistas configuran sus Naturalezas Muertas desvela también un gusto común por lo múltiple, abigarrado y ornamental, ya sea en una disposición ordenada y controlada o a través de masas de objetos que se superponen, ocultan y obstaculizan la mirada. Este modo de hacer se encuentra también en otros géneros, o imágenes sin tradición pictórica.

Al mismo tiempo muchas obras citan literalmente el barroco histórico y lo reinterpretan desde el presente, recuperando sus grandes temas: ‘El cuadro dentro del cuadro’, ‘realidad y simulacro’, ‘bucle y adorno’, ‘alegoría y parodia’, ‘el amor y la muerte’, ‘el tormento y el éxtasis’, ‘la fiesta’, ‘el viaje’, ‘la metamorfosis’, ‘lo grotesco’... En otros casos, hay obras que se consideran neobarrocas desde un punto de vista formalista por dominar en ellas la ornamentación, el impulso alegórico, la tendencia al exceso; a lo dionisiaco, a lo grotesco, a la máscara, al travestismo... Los grandes formatos y la pintura expandida, entrarían así dentro de esta categoría.

Desde finales de los 80, diferentes autores vienen explicando la cultura contemporánea desde los términos barroco o neobarroco, -no sólo Calabrese, sino Severo Sarduy, Deleuze, Buci-Glucksmann, Chiampi, Virilio, Maffesoli, Brea, Jarauta, Baudrillard...- como metáfora de nuestro tiempo, la industria de la moda y la del arte se mueven así bajo estos parámetros, pero también la del ocio, o la industria musical, tanto el videoclip como los videojuegos, se analizan como ‘máquinas

55 s/a: “Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello”, [en línea]. en *salamancaciudaddecultura.org*, 5/10/2005.

56 *Ibid*. En la selección de Panera figuraban algunos artistas españoles como Juan Muñoz, Enrique Marty, Elena del Rivero, Bernardí Roig, MP & MP Rosado, o Pablo Alonso con sus desbordantes instalaciones.

JOSE MANUEL NUEVO, NUEVO, SILVER, 1992
CORAZÓN 1992JOSE MANUEL NUEVO,
LLAMA. 1994, ALUMINIO

GALLARDO

de representación neobarrocas', "por su dinámica proliferante, su deconstrucción narrativa y su capacidad omnívora para vampirizar ideas de otros lenguajes". La realidad virtual recrea entonces realidades 'alternativas' de un modo tan vertiginoso, estático y convincente como los antiguos 'trompe l'oeil'.

Y es que el nuevo siglo ha encontrado en lo excesivo una estética que permite desarrollar las cuestiones de su tiempo, para el arte emergente, pero también para anteriores generaciones. Así Ma^a José Gallardo recoge toda la parafernalia hípica en una masa que funciona ella misma como un tejido, modelo que utiliza para sus composiciones ya sean telas decoradas o bordados. Marina R. Vargas también imita abigarrados estampados y sigue patrones de las culturas sudamericanas de valor simbólico o fórmulas propias de la cultura del tatuaje, con la idea de la muerte, siempre presente. En Antonio Sosa (Coria del Río, 1952), el tejido se evoca a través de un sutil entramado de hilos, la complejidad de la imagen reside así en la propia trama: "el asunto es el propio tejido que componen esas imágenes. El paciente tejido que las lleva a ser lo que son y el llegar a hacerse"⁵⁷ El corazón y otros símbolos como la cruz o la espada aparecen en las series que Jose Manuel Nuevo viene realizando sobre aluminio lijado, en las últimas son lágrimas o llamas más sintéticas pero cambiantes y expansivas al reflejar la luz.

Mientras estas obras responden todavía a direcciones concretas que establecen determinado orden para la imagen, otras parecen gestarse bajo un caos más o menos controlado, así sucede en la agenda de Pagola, dónde las anotaciones diarias se acumulan a distintos tiempos, reflejando el caos cotidiano, o en las de Juanmi que parecen responder a deseos impulsivos, también las de Matías Sánchez, ante las que el espectador no sólo debe desentramar la narración de multitud de fragmentos acumulados, sino que debe superar el desagrado de unas figuras que abrazan lo hiriente y lo grotesco, una celebración de lo vulgar como categoría.

Distintos modos de hacer, de disponer los elementos en el plano, algunas series de Pistolesi se ordenan así por estratos, a través de distintas capas o niveles en las que se depositan los distintos y numerosos elementos. Estratos que deben su inspiración a la música del compositor M. Feldman, influenciado a su vez por corrientes pictóricas, sobre todo del expresionismo abstracto.

En Pérez Villalta y Dis Berlin las complejas composiciones están cuidadosamente pensadas, el cúmulo no puede dar lugar al error, un riguroso dibujo cuida del orden interno. Aunque Villalta se mantiene fiel a su modo de hacer, viene mostrando interés por diferentes estilos y recorridos históricos que se renuevan cada más o menos diez años. La crítica señaló con motivo de la exposición del 2008 un nuevo ciclo que supera el Manierismo, el Barroco o el Clasicismo que le habían ocupado con anterioridad, y caracterizado por "el momento del eclecticismo



GALLARDO. LOVE



MARINA VARGAS

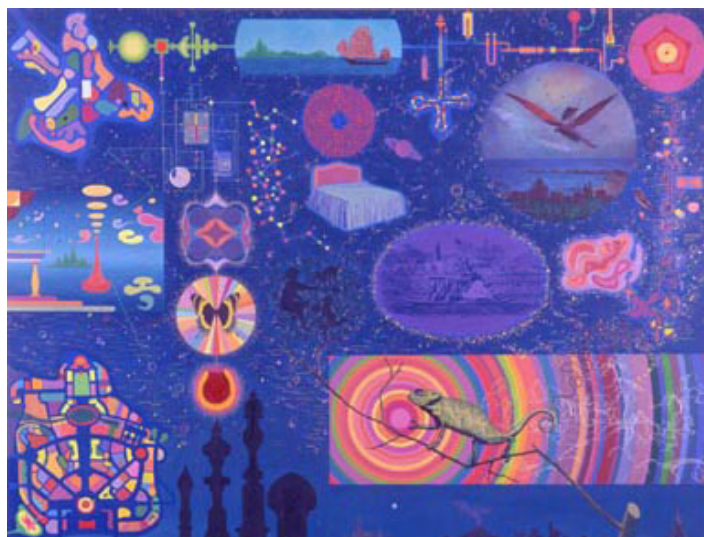
ANTONIO SOSA



57 ALONSO MOLINA, Óscar: "Antonio Sosa", en *Arte y Parte* nº 78, dic. 2008/en. 2009.



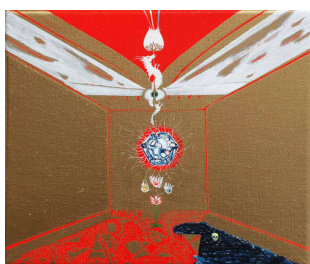
DIS BERLIN



DIS BERLIN. IMAGINACIÓN, 2001.



JESUS MAX, 2005

ARTURO PRINS, EL CUARTITO
2010MILICUA, GROTTA, 2010.
ÓLEO/COLLAJE

radical y más excéntrico -sin centro, fuera de orden, lejos de la norma-, que otros sólo ven plausible en la primera juventud.”⁵⁸ Villalta estaría inmerso en un trabajo que “serpentea en zigzag, con imágenes donde se funden extremos en principio incompatibles, como la chinoiserie y la tecnología, la psicodelia y el racionalismo, el gótico y la tradición moderna.” Un nuevo esfuerzo en el que no hay límites para el artista: “No es fácil hacer malabarismos con el kitsch, lo ostentosamente cursi, Dalí, Beardsley, Disney, los estilemas neo-modernos, mezclarlo todo con una cultura visual portentosa, y que la cosa salga bien.”⁵⁹

También ecléctica y de larga trayectoria, es la obra de Dis Berlin, repleta de motivos que provienen de mundos distintos, ordenados desde los noventa, bajo el amparo del *Wonderland* de Lewis Carroll, modelo para el desarrollo de su particular museo imaginario y que le ha permitido desplegar toda su poética pictórica. En las últimas series de Dis Berlin la psicodelia está también presente en cuadros que aparecen como explosiones de formas y color, y aumenta el sentido de la ornamentación al estructurar las acumulaciones y superposiciones de los símbolos e iconos que han estado siempre presentes, bajo la metáfora de su pintura que estableciera ya en 1991 con su exposición *El cuadro infinito* un único cuadro a partir del encabalgamiento de motivos. Ya que Dis Berlin ha entendido la pintura “como la metamorfosis de un flujo continuo de ensoñaciones”. Para Robles el artista insiste en su vasto imaginario a través de un viaje en espiral, en ese flujo discurren unas obras que “se fundan en la vivificación constante de un mundo onírico cuyo punto de partida se halla tanto en su pulsión coleccionista de objetos e imágenes como en sus guiños personales a la literatura y a la pintura. De ahí que en su trayectoria no haya variación de estilos, sino insistencia en una serie de temas (el espacio del pintor, objetos cotidianos que, traspuestos en el cosmos, adquieren otra entidad, etc.) abordados desde lenguajes diferentes: figuración metafísica, abstracción geométrica, soluciones psicodélicas, collage, etc.”⁶⁰

Autores jóvenes como Arturo Prins ahondan en esa concepción cósmica, buscando conseguir obras que funcionen como mandalas contemporáneos, imágenes hipnóticas, que afecten al espectador, la increíble voluntad que despliega el artista pretende despertar un sentimiento casi místico en el espectador.

El público actual viene enfrentándose a obras de arte que recogen fenómenos

58 ALONSO MOLINA: “Pérez Villalta”, en *ABCD las artes y las letras* n° 841, 15/03/2008, p. 36.

59 *Ibid.*

60 ROBLES TARDÍO, Rocío: “Dis Berlin” [en línea], en *adacyl.es*, 05 /2010.



SANTI MOIX, BAMBI,

contemporáneos como la cirugía estética, el travestismo, o alteraciones corporales que remiten a 'distopías' barrocas como el castrati o el hermafrodita, y responden a dinámicas de seducción-simulación equiparables a las del XVIII. El arte sigue insistiendo en el ya clásico cyborg, en grotescas fórmulas de hombres-máquina. La simulación de emociones, el dilema barroco entre verdad e ilusión continúa presente.

Un mundo dislocado e ilusorio que aparece también en artistas como Pulido, Curro González (Sevilla 1960), o Pablo Milicua, se ha señalado con anterioridad su capacidad para generar imágenes a partir de la acumulación de numerosos fragmentos, y cierto apego a lo monstruoso que hace que su obra pueda entenderse bajo esa idea de lo barroco. González fue el único pintor español en la citada BIACS, quizá por contemplar estos aspectos en su trabajo. González insiste a través de sus imágenes en el asunto inicial que Villalta planteaba: "Como en una retórica, el pintor parece inquirir si un abrumador y súbito vómito de información visual sobre el espectador, puede anular su capacidad de discernimiento, otorgando a lo representado estatus de veracidad. ¿Está dispuesto el espectador actual a perder su tiempo en descubrirlos ardides del arte, en abandonarse a aquello que d'Ors definió como el <<deambular de la mirada>>?"⁶¹

En estas obras el soporte en su totalidad se cubre de diversas figuras, sin dejar un posible espacio vacío como sucede en la obra de Milicua, donde un sofocante horror vacui, es escenario de "una poética de la saturación y la bazarra, de la proliferación incesante de formas que, en circulación metamórfica, transitan de una a otra sin la presencia siempre visible de sentido."⁶² Motivo por el que hay que hablar de sustrato onírico: "como guía continua de sus procesos, que parecen abandonarse a la libre asociación de elementos distantes en su origen. Junto a ello lo monstruoso (aquello que no ha completado su teleología formal, según la estética romántica) y lo lujoso, conviven sin aparente incompatibilidad en su seno."⁶³ También la acumulación de algunas series de Salaberría era entendida como tema central: "pues aunque seguía contando con lo simbólico a través de figuras y algunos recursos formales, la gran metáfora era precisamente el amontonamiento de lo pintado. Se trata de llenar porque cada cosa enunciada es exorcizada. Por eso no resulta extraño que aclarara que su sueño artístico era hacer algo parecido al retrato de Dorian Gray."⁶⁴

61 GONZÁLEZ, Curro: en *Youniverse*, BIACS 3, Sevilla, 2008.

62 ALONSO MOLINA, Óscar: "Pablo Milicua", en *Arte y Parte*, p. 134.

63 *Ibid.*

64 LLORCA, P.: *La Cicatriz...*



JAVIER PULIDO



RORRO BERJANO, LA MANO PODEROSA

CURRO GONZÁLEZ, ENJAMBRE 1





ÓSCAR SECO

De la misma forma los grandes formatos que utilizan Ugalde, Galindo, Ydañez, se justifican por lograr la sensación de ser inabarcables, con las nociones de exceso y fuera de lugar que acompañan a la idea de híbrido, y que se relacionan con la idea de desmesura, que al sobrepasar los límites se convierte en monstruoso, alteración de la medida de lo real, que en su expresión desdibujada y confusa, es un fluir constante, siendo así relacionada con la naturaleza barroca que analizara Calabrese.⁶⁵

Otro de los aspectos de la estética barroca se encuentra en su carácter tenebrista y enigmático, que en el caso de Pereñíguez es descrito además como “absolutamente polisémico” señalando a la memoria el origen desde el que el artista “logra discriminar lo pertinente de la ornamentación y propia de muchas imágenes barrocas.”⁶⁶ Ortega Regalado advertía de que si bien es cierto que en el Barroco el artista intentaba conmocionar al espectador recurriendo a ciertas representaciones -desmesuradamente expresivas y realistas, aunque también idealizadas-, a través del buen uso de la luz y composiciones abiertas; el artista también buscaba representar un dinamismo y una teatralidad que hablaran sobre la fugacidad del tiempo, de lo pasajera que puede llegar a ser cualquier pose y de la inexorabilidad del cambio permanente al que estamos abocados. Ortega animaba a contemplar la obra de José Miguel Pereñíguez, de esta manera, asociando el misticismo que se desprende de la comprensión de lo real para Pereñíguez con el de Zurbarán.⁶⁷ La obra de Castellano se ha explicado también en referencia al barroco andaluz, debido a que el artista señala valores de la cultura de Andalucía, y parece reivindicar las raíces barrocas como referente para la cultura y el sentir colectivo. También la iconografía y las alusiones religiosas que Agredano introduce constantemente y de forma ambigua en su obra le relacionan con la simbología, el barroquismo y tardobarroquismo de la ciudad de Sevilla.

Mientras la escenografía teatral que remite a la tradición en la historia del arte donde aparecen mujeres en duelo de las obras de Linarejos Moreno, era puesta en relación con la formalidad y el barroquismo provocado por la escenificación de la muerte en lugares industriales ruinosos.⁶⁸ Una instalación con un cuadro de Joaquín Ivars se explicaba en esos términos: “También podría deducirse la presencia de un concepto barroco: el cuadro dentro del cuadro, si entendemos la estancia real como un plano (el cuadro, entonces, funcionaría también como un espejo).”⁶⁹ Mateo Maté afirma concebir su obra “a la manera de la música barroca. Una elección consciente, que no complaciente, porque ese lapso temporal del pasado, ese momento de duda, de pliegue, y de reflejo extraviado de nuestra existencia, demuestra cada día su vigencia para pensar nuestro presente.”⁷⁰ Comparando su obra con la estructura vacilante de una partitura frágil: “En ella, como en el barroco, un bajo continuo susurraría en el fondo, y sus obsesivos acordes, nos devolverían, una y otra vez, al punto de partida de nuestro efímero viaje. Una escena primordial, obsesiva -la paradoja de la búsqueda de un sentido- y una geografía compartida -la suya y la nuestra-, como base melódica sobre la que interpretar infinitas variaciones.”⁷¹

JAVIER MARTÍN.



65 HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A.; CRUZ SÁNCHEZ, P: *Impurezas...*

66 ORTEGA REGALADO, Felipe: “José Miguel Pereñíguez. El Eterno Devenir”, [en línea], *los-claveles.info*, 11/06/ 2007.

67 *Ibid.*

68 GOLVANO, F: “Efectos de Lugar...”

69 CASTAÑOS ALÉS, Enrique: *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo veinte*. Ed. Fundación Picasso-Ayuntamiento de Málaga, 1997.

70 MATÉ, Mateo: *Op. cit.*

71 *Ibid.*



JUAN MUÑOZ

Cuestión de Espacios

La relación del individuo con su entorno centra este capítulo, recogiendo distintos aspectos del habitar, tanto espacios concretos como un tiempo presente o un estado mental. Los artistas encuentran en el mobiliario y el espacio que ocupa una vía posible para indagar en esa relación. La ventana sirve como elemento de comunicación con el afuera que elimina límites, no hay fronteras que impidan un acercamiento al inmenso cosmos o a mundos aislados o mínimos. Atmosferas pop o intimistas conviven con otras desasosegantes para ofrecer un paisaje como construcción mental que busca en ocasiones retomar la tradición del género en la pintura, a través de sus grandes temas, lo sublime irrumpen con fuerza. El análisis del afuera no sucede siempre a través de la mirada, la memoria o la selección de las noticias que ofrecen los medios de comunicación servirán de herramientas. La imagen es muchas veces críptica, bien porque lo determina su carácter conceptual, bien porque responde a propuestas de ocultación o enmascaramiento. La ciudad es revisada desde la experiencia, el urbanismo desmedido, la sobreabundancia de la publicidad, la ruina y el escombros determinan las nuevas escenografías.

Interiores

Desde los noventa los espacios definidos por el mobiliario que los ocupan, vienen siendo una constante en los registros de lo figural. Resultando cuando menos curioso que un mismo esquema abra y cierre las dos décadas, como el que toman Juan Muñoz en sus *Raincoat drawing*, (1992/1993) tiza y óleo sobre tela, y los últimos dibujos también en blanco y negro de Sofía Jack o Pereñíguez. (2010)

La obra de Muñoz desarrollaba su característica poética “(...) en realidad responden a un desplazamiento de mi interés por los exteriores de la arquitectura al interés por los interiores de la misma. (...) hay una profunda extrañeza frente a esas presencias espaciales de lo cotidiano... Yo creo que los dibujos negros conllevan esa misma imagen de lo extranjero que tenían los pasamanos, la imagen de la inutilidad de lo cotidiano.”¹ “para mí lo que ves no es lo que parece”, declaraba Muñoz, poniendo en cuestión un asunto que va a preocupar a numerosos artistas

1 CARLOS, Jiménez: “La reinención del hombre: Juan Muñoz”, en *Lápiz* nº 66, marzo 1990, pp. 36-43.



JUAN MUÑOZ. FURNITURE XIV



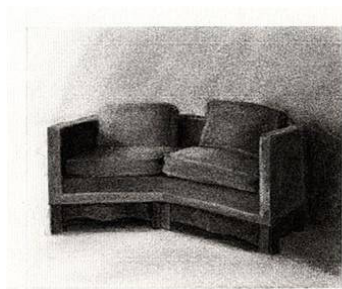
JUAN MUÑOZ. INTERIOR DE GABARDINA I, 1994, GRABADO MANERA NEGRA

JUAN MUÑOZ. VETRILOQUIST LOOKING A DOUBLE INTERIOR 1988-2000





FERNÁNDO X. GONZÁLEZ



SOFÍA JACK, SERIE PAREJAS

J. ELESPE, *NO MINOR POETS*,
2008, ÓLEO/ ALUMINIO,

TERESA MORO

SOFÍA JACK. *DORMITORIO*, 2010

en estos años, que prefieren registros donde impera lo sutil, frente al exceso; y que más que construir fronteras o límites, parecen querer borrar esas nociones. Así X. González o Gibellini insisten con distintos recursos en una recreación “fantasmal” de lo real, en el carácter efímero de lo que ocurre en esos espacios, representar la imagen que queda de algo, para poner en duda los límites sobre los que articulamos el mundo y a nosotros mismos. Siempre bajo la idea de fragilidad, levedad que aparece como constante en sus piezas. X González pinta sobre tela escenas de atmósferas inquietantes: “Sus cuadros están cargados de enjundia simbólica, aunque lo relevante es el tratamiento luminoso con que los aborda, muy de un pathos tenebrosamente melancólico, como quien se distancia de la realidad hasta convertirla, en algo, en efecto, distinto e inalcanzable, pero que emocionalmente nos golpea por su tangibilidad física, mortal(...)”² Mientras Laura Fernández Gibellini, resuelve sus instalaciones con piezas de papeles impresos, recortados y encolados directamente sobre el muro, señalando aspectos mobiliarios e ilusionistas. La obra gira en torno al concepto de *lugar* entendido éste “como un espacio único que tratamos de hacer nuestro y que supone tanto una estratagema psicológica de

2 CALVO SERRALLER, Francisco: “Márgenes”, en *F. X. González*. Galería Estampa ed., 2010.

seguridad como una declaración política para posicionarnos en el mundo.”³ La artista considera así que su obra se entrelaza con enfoques conceptuales y filosóficos de cómo los seres humanos habitan no sólo los espacios concretos, sino también el mundo como un todo y manifiesta su preferencia por las instalaciones efímeras ya que, debido a su periodo de vida limitado, hacen incapié en las nociones fundamentales de fragilidad y sutileza: Concibo la fragilidad como una fuerza que parte de la asunción de la propia vulnerabilidad del ser humano.”⁴ La artista explicaba que si tuviera que situar su trabajo en un contexto crítico, “sería en el área que explora el sutil equilibrio entre la teoría y la metáfora, las fronteras, las paradojas y el desmantelamiento de los conceptos binarios sobre lo que tendemos a definir nuestro mundo.”⁵

Una obra que reflexiona sobre la idea de las relaciones que existen entre el interior y exterior, en lo relativo al espacio, pero también al concepto de estar en el mundo. En este aspecto vienen insistiendo algunas series de Sofía Jack, o Pereñiguez, Dis Berlin, Concha García, o Teresa Moro. Estos artistas se ocupan de cuestiones vinculadas con el habitar, con la construcción de un lugar propio, con el espacio doméstico, desde la idea de la casa como reducto propio desde el que poder salir al mundo exterior y común, al espacio del otro. Llegando en ocasiones a identificarse con el mobiliario, o dotando a este de una sobre-existencia. Frente a discursos grandilocuentes estas obras obligan al espectador a detenerse a mirar sencillos muebles, reclaman el demorarse en la mirada. Mostrar lo de sobra conocido, aquello que tiene una apariencia determinada, pero que en verdad se revela como otra cosa.

Desde el interior del espacio habitado, darle la vuelta, ponerlo del revés y llegar a un espacio otro. Así las imágenes de Concha García reflexiona sobre el “‘habitus’, es decir por sus costumbres (lo habitual), por su vestidura (el hábito) y por su morada (la habitación). Pues también la morada del hombre es para él lo más usual (mos, moris) su costumbre.”⁶ la artista se sirve de simples sillas o alfombras para abordar los problemas de un individuo frágil, en la intimidad de su entorno más próximo “pues es ahí donde realmente es vulnerable, sin corazas, en su ‘sala de estar’ o más bien en su ‘sala de ser’ Y otra vez, la ambigüedad de los verbos ser y estar. Siempre me plantearon dudas sobre la ubicación de la persona. Siendo conceptos tan importantes lingüísticamente, en ocasiones no aclaran ni definen los estados del ser”⁷

Se ha señalado anteriormente la voluntad de utopía que Sofía Jack aplica a sus proyectos, la representación especialmente detallada y escueta, geométrica, limpia y fría, perfila unos espacios “efectiva y literalmente utópicos, es decir, pertenecientes al dominio de *lo que no está en ninguna parte*”⁸ afrontando el espacio como elemento de múltiples significados (espacio pictórico y arquitectónico, virtual, que atiende a lo sensible y lo mental, a lo privado y lo público) entendido como *sitio* discursivo,⁹ que tiene un referente muy distinto a la realidad: “Podría tratarse de espacios que visitamos en los sueños desprovistos de una referencia clara espacio-temporal. Son los decorados de una historia donde los actores todavía no



LAURA G. GIBELLINI. *AUSENCIA DE MEDIDA*, MIXTA



LAURA G. GIBELLINI. *LAS COSAS VI*, MIXTA



CONCHA GARCÍA.

CONCHA GARCÍA



FIGURACIONES
379

3 GIBELLINI, Laura F.: *Residencia de Señoritas* (desplegable). Galería María Llanos ed., Cáceres, 2010.

4 Entrevista en *Circuitos 2007* (cat. exp.), Comunidad de Madrid, Madrid, 2008, p. 75.

5 GIBELLINI, L. F.: *Op. cit.*

6 CERECEDA, Miguel: “Fragmentos rotos”, en *Concha García. De ti no quedan más que estos fragmentos rotos* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2008, s/p.

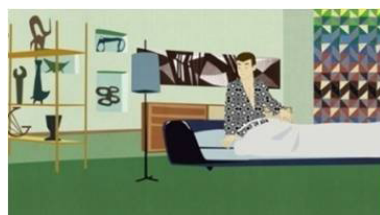
7 *Ibid.*

8 MARIN-MEDINA, José: “Sofía Jack, utopía y personalidad” [en línea], en *elcultural.es*, 18/05/06.

9 *Ibid.*



DIS BERLIN, PAREJAS



VICENTE BLANCO. COLLAGE ANIMADO.



Á. F. PEREGRINA. s/t. 2010



CRUZ. HERNÁNDEZ. 2009

LUGARES INEXPRESABLES,

JESÚS MAX. METÁSTASIS, 2003



han entrado en escena o bien uno acaba de llegar en el momento en el que han salido de ella.”¹⁰ En otras obras muestra el espacio cotidiano dónde irrumpe la vida genera accidentes o eventos inesperados.

Los últimos trabajos de Sofia Jack, *Parejas* indagan en la fragmentación de lo que se nos ofrece como mundo real y en la incompreensión que produce el entorno, percibido en continuo desequilibrio. Algunas de estas obras coinciden en sus composiciones con las de Teresa Moro quien citaba la obra *Especies de espacios* de Georges Perec para declarar su intención de hacer el inventario de ciertos ámbitos, distintos mobiliarios de espacios públicos o de su entorno familiar, acompañados a veces de bolsos, maletas, prendas de vestir, a modo de atributos, que les dan carácter “muebles dotados de una morbidez carnal en sus bultos y pliegues”¹¹ como si fueran retratos: “como efigie verdadera e intransferible de un mueble fuertemente individualizado, así como de su *actuación* (en ocasiones forman *escenas*, motivos *de género*, actos breves de narrativa teatral)”. Están pintados con acrílico muy diluido de colores pastel, en donde prevalece la huella de la pincelada, y los tenues drippings, el objeto está en un espacio indefinido, vacío e irreal un espacio puramente pictórico. Con títulos como *Los invisibles* la artista enfatiza tanto su interés por lo evanescente y fantasmal, como por rescatar lo anodino de la existencia: “Los muebles que estamos acostumbrados a ver desde nuestra infancia despiertan en nosotros sentimientos que muchos hombres conocen. Sin embargo, que yo sepa, no se atribuye a los muebles el poder de despertar en nosotros ideas de una extrañeza muy particular; desde hace algún tiempo sé por experiencia que eso es también posible.”¹² Claridad de intenciones para esos que la crítica coincide en situar como cercanas al realismo mágico y a una cierta figuración metafísica, aquí los términos *magia*, *enigma* y *misterio*, “se desprenden, en especial, de ese singular efecto de familiaridad que produce su pintura, pese al estupor del frío glacial que parece cruzar por estas representaciones, así como se insiste sobre el poder de estas obras para plasmar el sentido de discontinuidad y reificación de la existencia.”¹³

La intensidad irónica de sus representaciones deslizan de Savinio a Robert Gober una tradición de interés por el objeto, José Marín-Medina se preguntaba si la recuperación de éste como tema, responde al deseo de que esta pintura, vuelva a representar una convicción ‘en negativo’ de la realidad: “¿vuelve a ser hoy -como lo fue para los pintores italianos de Valori Plastici- ‘el negativo y el positivo de una historia en la que la vuelta al orden constituye el punto de referencia’ (Zeno Billori)?”¹⁴ Para el autor se trata de una muy atrayente dislocación figurativa de los objetos, al tiempo que una reafirmación del criterio dadaísta de que *el objeto artístico es él mismo un lugar*. Pero... ¿es que no compartía Duchamp con De Chirico la poética del objeto metafísico, su extrañeza locativa, su poder de significación, su dificultad intrínseca para discernir en él lo obvio y aparental de su sentido secreto y de su enigma?”¹⁵

Moro se suma a la vía neometafísica que abriera Dis Berlin, en estas imágenes las mesas se organizan, las sillas sustituyen a sus ocupantes, el mobiliario está personificado, adquiere alma. El artista viene utilizando la descripción de interiores y mobiliarios como metáfora del paraíso, como una de sus instrumentaciones

10 OLVEIRA, Manuel: *Otra Mirada*. Xunta de Galicia Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 1998.

11 SOLANA, G.: *Figuraciones de Madrid...* p. 17.

12 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos”, en *Plural...*, p. 100.

13 MARÍN-MEDINA, José: *Objeto Sin Lugar/Objeto Como Lugar* (cat. exp.). Galería Arco Romano ed., Medinaceli, 2000.

14 *Ibid.*

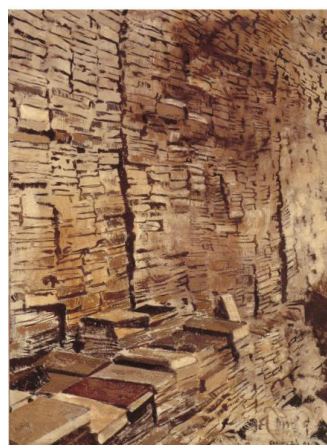
15 *Ibid.*



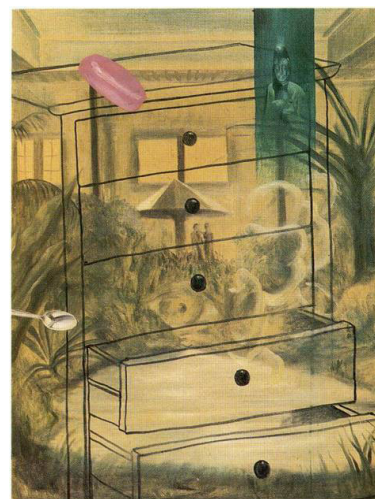
DAMIÁN FLORES



IDOIA MONTÓN



C. GARCÍA ALIX. LA BIBLIOTECA FANTASMA, 2002.

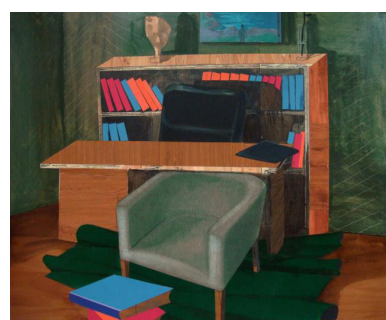


FRANCISCO PISTOLESI, CÓMODA

más constantes¹⁶, escenificaciones que destilan melancolía.¹⁷ La exquisitez con la que Dis Berlin ha ido seleccionando sus objetos para evocar distintas épocas o experiencias conecta con aspectos literarios o narrativos: “Y es que Dis Berlin ha conseguido, tanto en sus imágenes abstractas, en las geométricas o en esas otras que se encuentran perfectamente sujetas al orden de la representación, un poder de evocación misterioso y aurático que convierte cada una de ellas en un acontecimiento aislado, sin conexión más que aparente dentro de los ciclos en los cuales se gestan, y donde se imponen sincopadamente variopintos perfumes exóticos, el más refinado erotismo, la melancolía o la tristeza, ritmos de jazz, mambo o chacha-cha, la experiencia psicodélica, etc., sin que se pueda decidir con exactitud dónde residen éstos”.¹⁸

En generaciones más jóvenes, también aparece esa necesidad pop de crear afinidades. Así el cuidado por representar modas o tendencias concretas en la decoración aparece en las series de Vicente Blanco, o en las escenas domésticas de Águeda Fdz. Peregrina, dibujo, donde narra microdramas cotidianos en los que el mobiliario sirve para guarecerse de los miedos creando hospicios mentales. De igual forma la ironía más o menos explícita se encuentra en las difíciles interrelaciones del mobiliario con el paisaje de L. Cruz Herrero, muy alejadas de la paz y armonía que reina en las de Dis Berlin donde conviven conscientes de formar parte del mismo todo, posiblemente bajo el manto de lo pictórico. En la obra de Quintero todo se ha desplazado y en la de Jesus Max cierto caos se introduce como trama decorativa en el salón familiar, aquí escenario de lo irónico y mordaz al sustituir la idea de pareja por el elemento sexual.

Falsas escenografías, y diversos interiores le sirvieron a Martín Prada para reflexionar en torno a cuestiones artísticas, estas obras de los noventa obedecían así a premisas internas de la propia pintura. La apariencia realista desconcertaba ante la futilidad de los temas, el sofá descolocado en el salón, algunos embalajes, la cocina sin ningún elemento central, no había motivo aparente. Y es que su obra ha tenido siempre un carácter hermético: en una mesa de estudio un cuaderno, un libro con imágenes, donde un grafismo señala algo; en otro cuadro, dos figuras oponen sus fuerzas empujando una puerta... Interiores de salones burgueses se encuentran también en la iconografía de Cuasante, pero respondiendo aquí a presencias rea-

CRISTÓBAL QUINTERO. 2009
DESPACHO. COLLAGE.

CUASANTE, INTERIORES

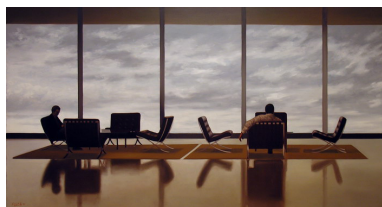
MARTÍN PRADA

FIGURACIONES
381

16 JUNCOSA, Enrique: “El interior Infinito”, en *Mi casa en el cielo* (cat. exp.). Galería Victor Saavedra, Barcelona, 2007, s/p.

17 ANDRÉS RUIZ, Enrique: “Los ciervos de la melancolía”, en *Dis berlin. El Reino de las Metamorfosis* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1998, p. 21.

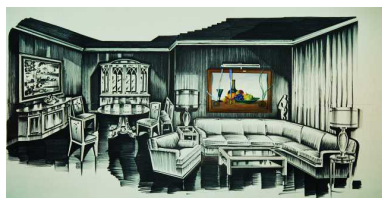
18 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos”, en *Plural ...*, p. 66.



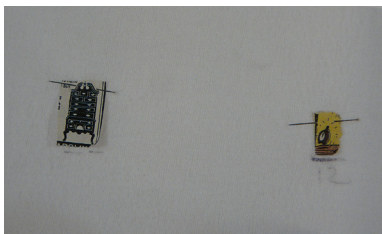
GONZALO SICRE, 1997,
ESTUDIANTES DE NUBES.



MUNITEGUI



NONO BANDERA, MONTAJE



JORDI COLOMER, PULGA 6,
1992, (FRAGMENTO) COLLAGE



PALENZUELA, 2003

MIREN DOIZ, INSTALACIÓN,
EL CUADRO HABITADO.



les, dentro de un marcado hiperrealismo que responde a investigaciones con el registro fotográfico y su relación con la pintura. Lo que en Martin Prada supone la búsqueda de una imagen anacrónica, en Cuasante es una afiliación a estéticas contemporáneas próximas al pop. Lo real entra también con todos sus matices en los interiores de Damián Flores o de Idoia Montón, aquí la pregnancia de lo cotidiano aparece con un lenguaje expresionista, la artista existe en el valor de lo existente introduciendo su autorretrato como testigo. En la capacidad expresiva de la pintura confía también Carlos García Alix para representar la biblioteca como espacio emblemático de conocimiento, pero sobre todo de continente de memoria e historia. Desde la memoria se configuran las imágenes de Pistolesi, sus series de interiores de los 90 evocaban los espacios de la última casa que habitó el artista, en otras obras utilizaba los interiores de los vagones del metro como metáfora de la condición humana, su particular poética de desplazamientos y apariciones, parecían advertir que otra realidad coexiste con lo cotidiano. Composiciones de gran lirismo que le permiten a través de una vulgar cómoda evocar el mito de con los cajones como escalones que permiten ascender. Un registro muy distinto de los fríos y asépticos espacios públicos, que vienen interesando a otros artistas como Gonzalo Sicre. En Sicre son muy significativas las influencias literarias y cinematográficas en la construcción de la imagen. Determinados encuadres, periodos escogidos, géneros concretos en especial el cine negro, serán compartidos con otros compañeros de generación que quieren generar imágenes inquietantes o señalar el valor del tiempo en su solución, o bien los indicios o síntomas de una historia que desconocemos y que estamos obligados a reconstruir.

Desde un encuadre fotográfico, el virtuosismo y la querencia pop también trabajan otros artistas pero abordando la figuración desde estéticas de *bad painting*, y un expresionismo frío, como Manu Muniateguiandikoetxea, quien a principios de la actual década abandonó la abstracción para abordar registros figurales, con una pintura directa, rápida, y expansiva, de gestualidad plana y opaca, pero que al mismo tiempo responde a pautas previas controladas. Interesado por la tridimensionalidad, insiste en la percepción de un espacio en el interior de la pintura: “Es algo concreto, determinado sin una definición geométrica fuerte, ajeno a toda resonancia de modelos espaciales como los que interesaban a algunos artistas alemanes en la segunda mitad de los ochenta, más cercano, en cambio, a las obras de Martin Kippenberger.”¹⁹ El mobiliario le sirve de punto de partida, pero el motivo real es fotográfico “desde fotografías, fotolitos serigráficos o diapositivas proyectadas; y de ahí sus encuadres propios del objetivo y la pantalla, su técnica de simplificación tonal o cromática organizada en torno a un borde duro y neto, sus inversiones de positivo-negativo, sus solarizaciones y virados, etc.” le sirven para generar estructuras que finalmente se esquematizan y sumergen en lo abstracto. Amplitud de registros plásticos, en las ampliaciones, la complejidad lineal, los recursos expresionistas que revelan su dominio del medio pictórico, que en ocasiones abandona su soporte, se diversifica a través del objeto, para establecer entre las obras una relación de simulacros, en un juego lúdico sobre el objeto y su representación que involucre al espectador.

La crítica ha advertido como en las generaciones más jóvenes ese interés persiste y buscan nuevas fórmulas de resolver lo escenográfico. Como Muniategui o Amondarain Pello Irazu aborda la representación del objeto desde lo múltiple y la instalación. Miren Doiz interviene con pintura directamente sobre el mobiliario y su espacio como sucede en *El cuadro habitado*. Zabell presenta sus piezas y pinturas pensando en la posición del espectador que va a ocupar el espacio expositivo, para

19 BARÓN, J.: *Figuraciones del norte...*



PELLO IRAZU, 2006, INSTALACIÓN

reflejar un complejo proyecto en torno a lo cinematográfico como percepción y a la narración que desde 2004 es incorporada radicalmente. Distintas referencias literarias (Alain Robbe-Grillet o Jorge Luis Borges); títulos significativos (*Le Voyeur*, 2004) con imágenes del acto de leer, o *El año de algo I y II*, (2006) a modo de falso libro desojado cuyas páginas han sido recortadas con siluetas de mobiliario y expuestas en la pared, convierten el espacio expositivo en una recreación visual del lugar descrito verbalmente en ellas. El texto es la descripción de una casa hecha de memoria por alguien que sólo tiene en cuenta lo visible.” Las pinturas de *La Jalousie*, 2006, narran en primera persona la historia de alguien que se está leyendo la novela, y se refieren tanto el interior de la vivienda —a través de juegos de color y de luz, casi abstracciones—, como al esquema visual de una doble página de un libro: “esa visualidad tiene que tener un lugar que ocupar y que por lo tanto necesita ser construido. Del mismo modo que el despliegue de la mirada ha de encontrar sus lugares de anclaje, puntos de atención que respondan más a una experiencia del presente que a un recuerdo verbal.”²⁰ Como señalaba Mariano Navarro Zabell persigue el cuestionamiento de los espacios o lugares y los motivos que los conforman: “de aquel que corresponde a la pieza en sí, de aquel que genera o actúa de catalizador en el espacio expositivo e incluso de éste, tanto en sus rasgos meramente físicos como en los que afectan a su función social o a su capacidad metaforizadora.” Una búsqueda teatralidad respira en sus instalaciones de los años noventa *Theseus + Hippolitus*,²¹ o *Apartment*, abordaba temas violentos e hirientes pero la tensión del argumento sólo se advierte en “cierto aire de leve misterio, de cierto presentimiento, de cierta inminencia, de cierta expectación, de cierta posibilidad de desconocidas o imprevistas presencias y acciones, de algo, en general, no deseado” que acentúa su carácter escenográfico. También en *Bathroom Drama* (2001), el artista desarrollaba cómo entendía el espacio expositivo, cómo debía convertirse en un contenedor para el espacio real que evocaba.

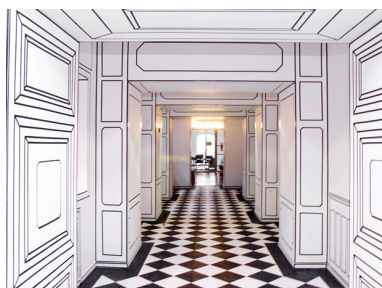
Las siguientes series estarán formadas por conjuntos de pinturas realizadas sobre lienzo de gran formato, y con gotelé o técnicas mixtas, la instalación *The Sunday Morning Story*, (2001), que recreaba fragmentos de una casa corriente, junto con diapositivas del espacio ausente siendo recorrido, que al incorporar el montaje,

20 NAVARRO, Mariano: “16 X 16. Arco= 16 Proyectos” [en línea], en *elcultural.es*, 9/02/2006.

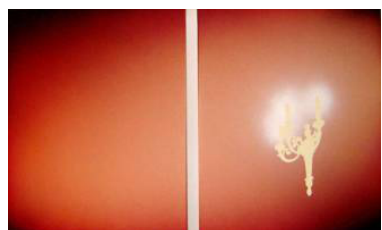
21 Una serie de piezas en fotografía sobre cartón de 1998, que reproducen las sillas y sillones de un entorno doméstico de los años 70. El título hace referencia a un mito trágico en el que se entremezclan la misoginia, la tentación del incesto y, la muerte; y a la obra teatral Fedra de Jean Racine, (1677), que incide en la concupiscencia, los sentimientos de vergüenza, los secretos y las venganzas de los miembros de una familia.



TAMARA ARROYO. NIT NIU



TAMARA ARROYO, VIAJE AL PASADO, 2008. INTERVENCIÓN

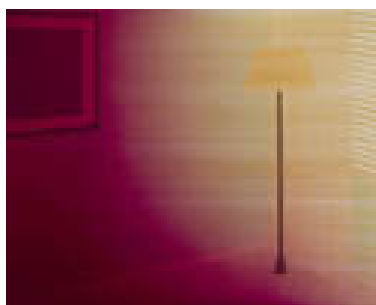


ZABELL

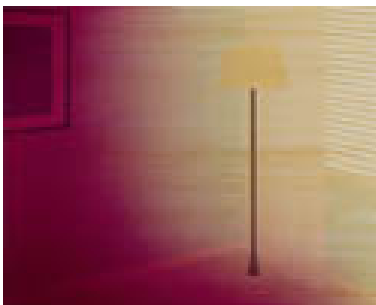
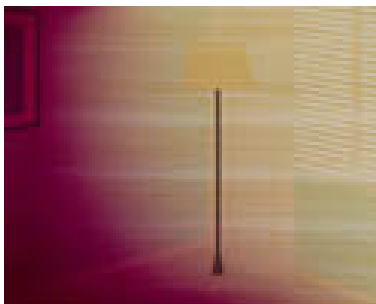
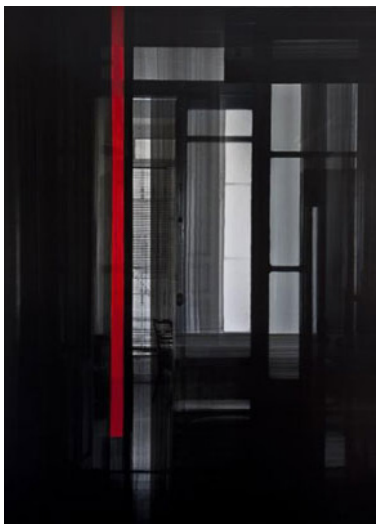


SIMÓN ZÁBELL. UN AÑO DE ALGO, HOJAS RECORTADAS

SIMÓN ZÁBELL.
HISTORIA DE LO MISMO 2



SIMÓN ZÁBEL. LA JALOUSIE

SIMÓN ZÁBEL. LA JALOUSIE
4[1]SIMÓN ZÁBEL. LA JALOUSIE
5[1]OFELIA GARCÍA,
FOTOGRAFÍA Y ACRÍLICO

el tiempo “Es una (neo)construcción el espectador, de quien espera”²², “No hay qué, sino cómo”, decía el propio artista. En *N15*, (2000), o *Historia de lo mismo*, (2002-2003), introducía la figura humana, desde un punto de vista subjetivo, observando el suelo, objeto que se hace protagonista en *Y octubre*, (2003) que nace de un cruce entre las piezas de suelo de Carl Andre y la ingenuidad representativa de Eric Rohmer en *La inglesa y el duque*. El suelo es físico y se puede habitar, pero a la vez es ilusorio y hace uso de la mentira pictórica para indicarnos donde está la lámpara que ilumina la habitación. Sólo que no hay lámpara”, escribe el artista. Irónico ilusionismo que ha sido descrito como sustentado en el iluminismo de la ilustración puesto a prueba por la discrecionalidad de lo moderno²³ En “La casa de Hong Kong” la habitación y la lectura aluden a la forma en que la mente forma imágenes de las realidades que desconocemos a través de perspectivas imposibles. en la que continuaba el contraste entre su aproximación distante y fría, impersonal “El mimetismo de Zábella, los lienzos de planos simples y tratamiento neutral, frío, alejado con materiales industriales, parece casi (contra)ilustrar el famoso dictado de F. Stella: “Lo que ves (no) es lo que ves”. La superficialidad del soporte, el anti-ilusionismo, el lenguaje reductivo y simplificador de la abstracción postpictórica, de las dianas de K. Noland, de las mallas de Stella, de las monocromías de Ryman son concebidos en términos literales, narrativos. Los lienzos, aparentemente abstractos, recrean una realidad espacial, una escenografía reconstruida por la mirada subjetiva de una presencia que recorre el espacio”²⁴ Para Navarro el artista plantea una relectura de los códigos elaborados por la mirada minimal tanto sobre la obra propiamente dicha, como por el comportamiento que esa mirada impone sobre lo que consideramos real. González “El tratamiento analítico del soporte en tanto que objeto y el clima gélido e inexpresivo son ahora un trompe l’oeil, actúan como referentes de un espacio tangible, como narraciones, como simulacros de un tiempo real. En estrictamente espacial para dar entrada a lo temporal. El arte y el teatro se confunden”.²⁵

El pintor Jesus Zurita insistía también en la posibilidad narrativa que ofrecía Zábella quien sin intención poética o constatadora pretende “reformular plásticamente la imagen de la que parte para que los elementos que la constituyen dimensionen una nueva escena. No hace falta una trama literaria o un desfile de símbolos, sino una descripción en el contexto que corresponde, y este contexto no es otro que el estético. Concretamente en una amplísima sintaxis visual que Zábella ha desarrollado milimétricamente (...) Así el famoso ‘momento pregnante’ pictórico colapsa en sus cuadros, dando paso a una especie de ‘presente continuo’ donde la mirada real y la representada convergen y dan lugar a un encuadre propiamente fílmico. La narración, por fin, queda congelada para deshacerse de artificios externos y potenciarse con los internos, es decir, con los valores plásticos que le son propios”²⁶. Y es que en Zábella hay, si pudiera decirse, una cierta voluntad neoconstructiva. (...) No, lo suyo es otra cosa. De alguna forma, de lo que se trata es de inventar el cine. No decimos en su caso reinventar, que es algo que ha llegado a convertirse en un verdadero esfuerzo colectivo, y que entre otras cosas ha llevado a sobre-dimensionar la arqueología. Si no, propiamente, inventar. El cine, es decir, la

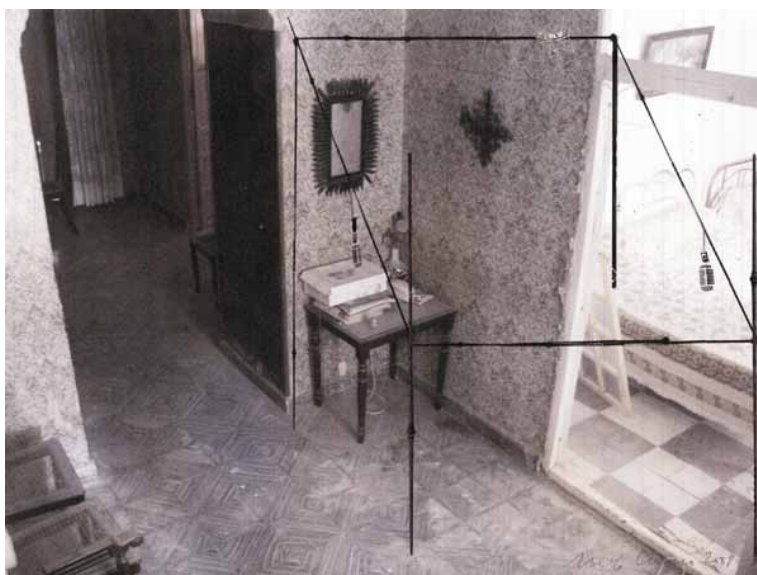
22 BAENA, Francisco: “Simón Zábella”, en *Simón Zábella. La Jalousie* (cat. exp.), Diputación de Granada, 2007.

23 GONZÁLEZ, Chema: “Subversiones escenográficas”, en *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando* (cat. exp.). Obra Cultural Caja San Fernando, 2002.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 ZURITA, Jesús: *Zábella*. Galería Bach 4, Barcelona, 2006.



JACOBO CASTELLANO, 2008, FOTOGRAFÍA INTERVENIDA

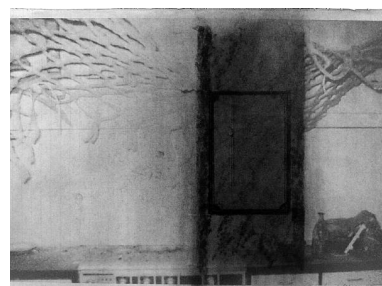
percepción.²⁷

Las series de fotografías intervenidas de Jacobo Castellano se aferran a espacios obsoletos, que presuponen un paseo por un pasaje con vistas a ningún sitio. Espacios cerrados un tanto claustrofóbicos cargados de violencia contenida. El ring ya señalado, la casa fantasmal deshabitada, precarias cubiertas que más que proteger parecen estar a punto de desmoronarse. Espacios que obligan a un sordo combate, a un difícil equilibrio, dónde va a ser difícil pedir o encontrar ayuda. concentrado en revitalizar la memoria personal y colectiva, objetos de desgace, “poetiza la cristalización del tiempo ausente en los restos envejecidos, raídos, cubiertos de polvo, inservibles, en principio destinados al silencio... a partir de microrrelatos de tono íntimo, aunque también un tanto siniestro, se remite a la procedencia de los materiales con la esperanza de redimir el pasado por medio del recuerdo ineludible del dolor que fue...” “por último, el sinsentido, aplicado con dosis homeopáticas de surrealismo (no se olvide que el método de Castellano es un continuo tanteo por los encuentros inesperados entre porciones lejanas de lo real), termina por sellar esta trama tan inquietante donde se convoca a alguien o algo que ya no está entre nosotros....tantea las lindes pero no se interna en lo onírico²⁸ cuanto porque los últimos comentarios sobre la extinción de los seres y los enseres han de quedar en suspenso, y son literalmente, insoportables.”

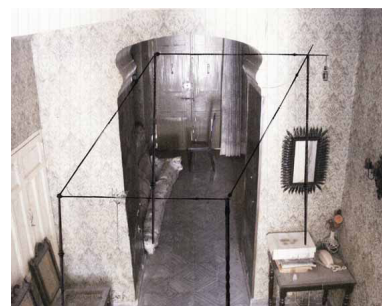
Espacios en desuso como la fábrica abandonada de Linarejos Moreno, cuyos espacios ficcionalizados o dramatizados, *Plañideras* (2007), se pueden percibir también en su condición atópica (fuera de lugar, ligados al pasado y al presente), y heterotópica: espacios donde fluctúan lo fantasmagórico, la ensoñación y lo utópico. Lo siniestro así se transmuta en un espacio fraternal. La realidad sería objeto de apropiación narrativa, ámbito de alteridad, que la fotografía como dispositivo ficcional recrea, como ha referido José Luis Corazón. Quién encuentra una pulsión melancólica relacionada con la fenomenología de los espacios, -la topofilia que denominara Gaston Bachelard-, una poética de espacios a ensalzar, captados y vividos por la imaginación. La melancolía vendría a ser otro efecto de lugar, que no pertenece en exclusiva ni al artista ni al mundo, sino que se proyecta en una interacción de ambos: “Y es, además, desde un enfoque baudrillardiano una tonalidad, una cualidad que podemos encontrar en las cosas, más aún, es la propia

27 GONZÁLEZ, C.: *Op. cit.*

28 ALONSO MOLINA, Ó.: “La muerte de las cosas ...

JACOBO CASTELLANO, 2009
CARBONCILLO, FOTO/PAPEL.

SICRE, 2001

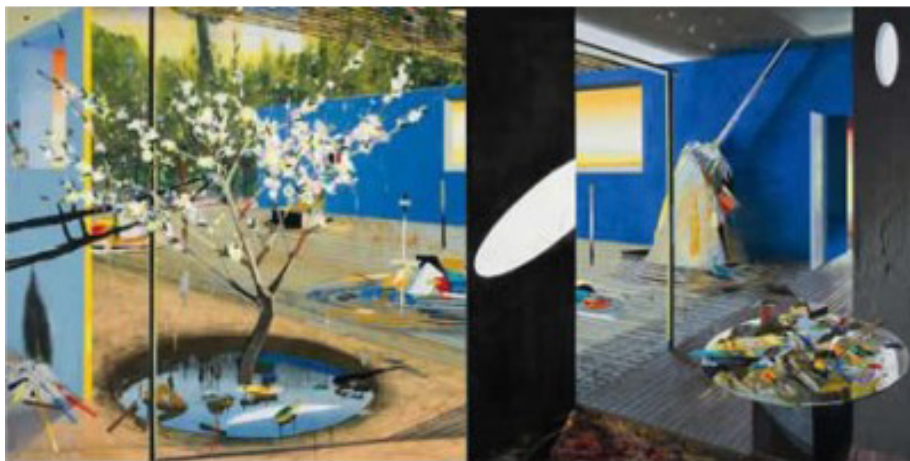
JACOBO CASTELLANO, S/T
2008 CARBONCILLO, TINTA/
PAPELJ. R. AMONDARAIN, S/T,
2002. ACRÍLICO/MADERA.

ALBY ÁLAMO





ALFONSO ALBACETE.
ESTANCIA, 2008.



ALFONSO ALBACETE. *EL JARDÍN JAPONÉS*, 2009

inmanencia del mundo y la ausencia de sentido.”²⁹

Los espacios interiores han interesado a Amondarain como una muestra o ejemplo en el que materializar los problemas teóricos que centran su trabajo. Un mismo fondo, una terraza en un ámbito doméstico vista desde el interior, es modificado mediante dos tipos de cortina: una de tela y una formada por lentes de las que se utilizan en las ópticas para montar en las gafas. El artista busca ofrecer al espectador la posibilidad de contemplar a la vez, el objeto real y su representación, que experimente los efectos o defectos visuales que se producen al interponer varios niveles de filtros a la mirada, una reflexión sobre la relación imagen-mirada-tacto: “en ocasiones introduce una cortina como metáfora que le permite reforzar esa idea: filtrando esa relación, o apareciendo como fotografía o siendo un verdadero elemento táctil, real.”³⁰ Para Amondarain estas obras forman parte de sucesivas experimentaciones sobre las expresiones del lenguaje que una imagen puede adoptar según se utilice como icono virtual o como objeto escultórico, como cuerpo transparente (cortina) o como paramento arquitectónico (pared), como fotografía o como pintura.

De Límites

Mientras Alby Alamo muestra un claustrofóbico interior sellado, uno de los esquemas más repetidos es la puesta en relación de estos espacios interiores de distintas arquitecturas con el exterior circundante, aunque con intenciones bien distintas. Desde artistas que lo utilizan de ocasionalmente, como González de La Calle para romper el orden establecido desde la sorpresa y la ironía con la aparición de un dibujo animado en la solemnidad de un salón burgués, hasta artistas como Navarro Balldeweg y Alfonso Albacete que vienen utilizando este diálogo desde hace décadas como reminiscencia de la ventana clásica. Un recurso que maneja el paisaje como motivo para la investigación plástica, el desarrollo de las posibilidades del medio pictórico, para una pintura vital y expansiva de estructuras de color que mantienen lazos más o menos estrechos con lo figural. Para Albacete este esquema, el regreso desde el exterior a la casa, lo entiende como un retroceder de lo salvaje a lo doméstico.³¹

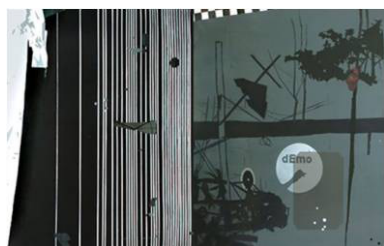
Una figuración concreta sin fisuras para la abstracción, domina las obras de Mer-



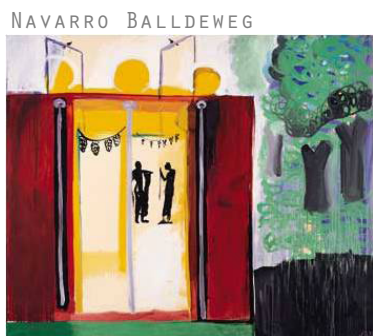
GONZÁLEZ DE LA CALLE.
CURIOSO CONEJO, 2009.



VICENTE BLANCO, *STILL*



RUBÉN GUERRERO, 2003.



NAVARRO BALLDEWEG

29 CORAZÓN, A.: “De la melancólica apariencia ...

30 VOZMEDIANO, Elena: “J.R. Amondarain” [en línea], en *elcultural.es*, 17/02/2002.

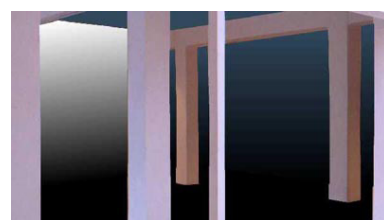
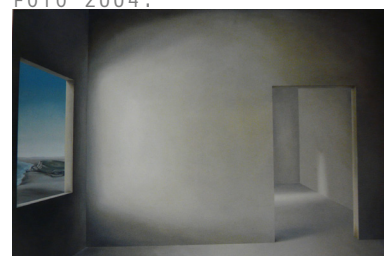
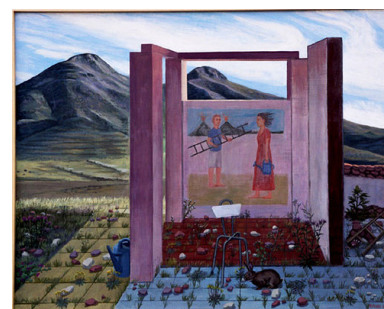
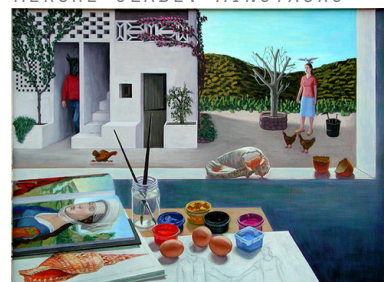
31 ALBACETE, Alfonso: *La casa* (tríptico). Galería Amparo Gamir ed., Madrid, 2005, s/p.

SANTIAGO TALAVERA, *EL MUNDO DE AQUEL LADO*PILAR INSERTIS, *LA ESTANCIA DE PLOTINO*, 1999-2000. MURAL

che Olabe, ampliada por la presencia humana lo que viene a ser una rareza, la inserción de figuras enigmáticas en acciones interrumpidas o actitudes hieráticas. El hogar y las acciones cotidianas inherentes a él son utilizadas por esta artista como metáfora del pensamiento y el encuentro con uno mismo. El disfrute del ocio como actitud utópica, lo que sería un “*otium* fecundo y creador de los latinos”³² para Gómez Porro, como “actitud que oscila entre la contemplación dichosa y la aventura de autoconocimiento.” La artista no propondría la vuelta a una sociedad primitiva frente al capitalismo devastador “sino la instauración del ocio como forma de cultura y conocimiento, como ámbito de claridad y de reparación estética de lo que perdemos.”³³ La labor de sus personajes sería “convertir la naturaleza en paisaje y el paisaje en revelación de una utopía accesible (...) llamar nuestra atención sobre la poesía de lo próximo, (...) En uno de sus cuadros es el interior del estudio y sus materiales el que permite al espectador el paso al exterior.

32 GÓMEZ PORRO, Francisco: “La vida ociosa”, en *Merche Olabe* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2006.

33 *Ibid.*

MANUEL SARO, *EL ESPACIO PERSONAL AV4*, ACRÍLICO/FOTO 2004.J. ALONSO, *ESTANCIAS*, 1998OLABE. *MI AMOR ES SIEMPRE NUEVO*,MERCHE OLABE. *MINOTAURO*



CARLOS FRANCO, *LA PRIMERA CENA*, 1997

CARLOS RIVERO, *s/t*, 2006.



RAMIRO FDEZ SAUS, *LA LECIÓN DE ARMONIA*, 2002.

RAMIRO F. S. *LA LUZ DE LOS DIAS*, 2006.



En esta elección de la pintura como medio para crear mundos habitables donde restaurar nuestra intimidad, se encuentran otros artistas como González Sáinz que sitúa su espacio privado sin mediaciones en la propia naturaleza, o Dis Berlin que lo sitúa frente al universo. La pintura de nuevo como un escenario sin límites que lo abarca todo.³⁴ La habitual inclusión de elementos planetarios, cósmicos, de ciencia-ficción cobra así tintes nostálgicos o alucinatorios, el paisaje estelar como la prueba de la inexistencia de límites para la imaginación, voluntad de proyectar ilusión aunque bajo una evidente melancolía.

34 DIS BERLIN: *El cielo de la pintura* (cat. exp.). 16 Bienal de Pintura Ciudad de Zamora, 2002.

CURRO GONZÁLEZ, *EL HOMBRE QUE SOÑÓ QUE SE CAÍA DE LA CAMA*, 2006.

Macro-micro

“Algunas veces, nos enseñaron, se puede pedir un deseo. El mío es grande como la última noche del año, que dibujo en trozos de papel y que cada dibujo que acabo me dice que desear todavía es útil.”³⁵

Nati Bermejo

El cosmos, pero en un sentido más espiritual y en su vertiente más psicodélica aparece en la obra de Arturo Prins, con elementos místicos, orientalistas, que traslucen las preocupaciones vitales del pintor.

Representaciones que van del macro-universo al microcosmos, frente a ese universo expansivo que se ofrece como manto protector Santiago Talavera (1979) e Illán Argüello ofrecen sus particulares islas-refugio como miniaturas. En Argüello el paisaje es clausurado, sorprende al ser representado como objeto, cosificado y tecnificado, reducido a azotea de una ciudad artificial o de una colonia espacial, advirtiendo quizá de su probable futuro.

Iván de la Torre observaba como algunos artistas actuales apostaban como salida factible para la figuración, la subversión de escalas, tergiversar los módulos dimensionales hasta lo enorme o reducirlo al maquetismo. Para Talavera la miniatura respondería en él, a la misma pulsión poseedora que el empresario que instala una versión a escala de su complejo turístico: “Es una toma de conciencia, una apertura a la comprensión de lo que somos y lo que tenemos, ya que nuestro cuerpo es cada vez más pequeño en relación a un mundo que no abarcamos.”³⁶ *Que el destino de las cosas se decida en lugares pequeños*, era el título de una de sus exposiciones, la crítica ha advertido como partiendo de mínimas porciones de caos, “infra-acontecimientos, absurdos asumidos o la entropía cotidiana, propone una suerte de redención purificadora a través de la dedicación y la delicadeza pictóricas”.³⁷ En esas islas-paisaje de gran carga descriptiva de Santiago Talavera, una estética infantil distrae del desastre representado, ya que el artista suele plantar en sus obras el enfrentamiento de realidades divergentes, diferidas: “la inclusión en una

MELQUIADES ÁLVAREZ, *MIRADA AL EXTERIOR*, 2004. CARBÓN

EMILIO GONZÁLEZ SAINZ

DIS BERLIN. *SUEÑO BAJO LA INFLUENCIA DE JÚPITER*, 2006

FIGURACIONES
389

35 BERMEJO, Nati: *Natividad Bermejo* (cat. exp.). Cultural Rioja, Gobierno de la Rioja, Ayuntamiento de Logroño, 1994.

36 TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Santiago Talavera”, en *967 Arte*, nº 4, jun-dic. 2009, p. 10.

37 ALONSO MOLINA, Óscar: “Carácter destructivo”, en *ABCD las artes y las letras* n. 890, 21/02/2009, p. 41.



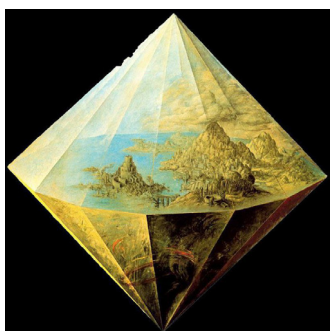
ARTURO PRINS. *GOLDEN EYE*, 2010.



JOSE MANUEL CALZADA. 1997.
EL REGRESO I VIA X ESTELAR

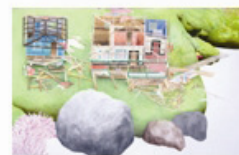
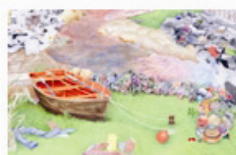
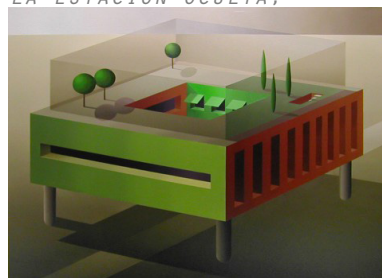


GONZÁLEZ, *EDÉN* 2008



PÉREZ VILLALTA, *TERRITORIO HERMÉTICO*, 1987.

ILLÁN ARG UELLO. 2006.
LA ESTACIÓN OCULTA,



SANTIAGO TALAVERA

escena en ‘apariencia’ ortodoxa de un elemento discordante y paradójico que nos obliga a variar nuestras nociones de certeza.”³⁸ De la Torre advertía como en esa fantasía desbordada que deriva en lo lúdico e infantil, hay una cierta sensación de extrañeza, “de espacio (re)conocido o por conocer. Estaríamos entonces, bien ante un d j  vu, bien ante una prefiguración, visibilizadas ambas por un visionario que se expresa con la imagen y la palabra”.³⁹ El artista manifestaba que esa incotenable expectativa de drama podía ser resultado de la anestesia “de este final apocalíptico con el que nos agobian el cine y el todavía imperante nihilismo de las artes.” para asegurar que lo que intenta alcanzar en realidad “es un distanciamiento de la realidad que me permita hurgar con la frialdad de un cirujano. Para ello imagino y pulo los objetos hasta dejarlos limpios de sangre, en algunas ocasiones purificados, mirados con sencillez. Necesito partir desde cero y buscar cierta inocencia sin la cual no podría soportar el peso de tantos miedos infundados”⁴⁰ Talavera entiende el paisaje como un gran campo de pruebas, distanciándose de cualquier sentimiento romántico por controlar la naturaleza incontrolable, y defiende el romanticismo de pintores actuales como Laura Owens o David Thorpe, que entiende e introduce la complejidad del momento que vivimos: “pero, lejos de planear una huida, busca nuevos espacios para la intimidad”. Al mirar a través de el paisaje “surgen los símbolos y significados que manifiestan las agitaciones sociales coetáneas, y también recibes una fuerte carga de tradición, sobre todo pictórica, que opera sin que te des cuenta.”⁴¹

Los juegos de escala de Natividad Bermejo hablan también de pequeños y grandes universos, las lentes del telescopio o del microscopio pueden convertir elementos insignificantes como una mota de polvo en un escenario poético apto para la experiencia est tica. Las exposiciones de Bermejo son un conjunto de obras sin aparente conexión, pero que buscan demostrar la intuición de una fuerza o energía que relaciona todo el universo, que aun cuando el mundo resulte incomprensible, “existe en una estructura íntima, mágica y terrorífica a la vez, que subyace bajo las apariencias”⁴² para Vidal Oliveras este *universo atomizado* de imágenes *mudas*

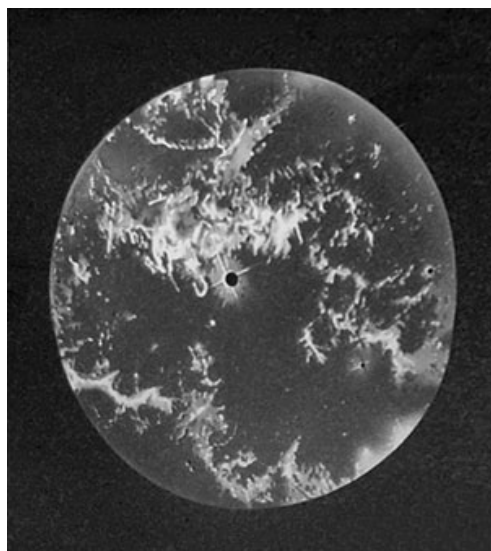
38 TORRE AMERIGHI, I.: *Op. cit.*, p. 7.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 10.

41 *Ibid.*, p. 11.

42 VIDAL OLIVERAS, Jaume: “Natividad Bermejo. Universo fractal” [en línea], en *elcultural.es* 23/01/2009.



NATI BERMEJO. *LOS ASTRÓNOMOS VIGILAN LA SUPERNOVA RS OPHIUCI*, 2009. GOUACHE, GRAFITO, PASTEL/PAPEL.

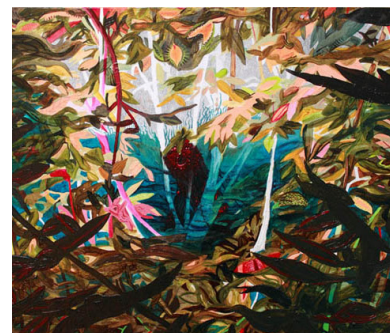
que la artista ha ido recopilando responde siempre a la misma obsesión, “como otras más antiguas de acento surrealista, parecen “iluminaciones” en la noche: en un primer momento herméticas, pero también inquietantes en su silencio.” Su trabajo anima al espectador a pensar sobre los muchos enigmas que rodean nuestra existencia como seres humanos individuales y nuestra coexistencia en un universo cósmico, (inmenso en su magnitud frente a nuestra pequeñez), tiende a unificarnos a pesar de las diferentes maneras de llevar a cabo las facultades de las que gozamos como hombres: pensar, intuir, percibir el tiempo...⁴³

Atmósferas surreales

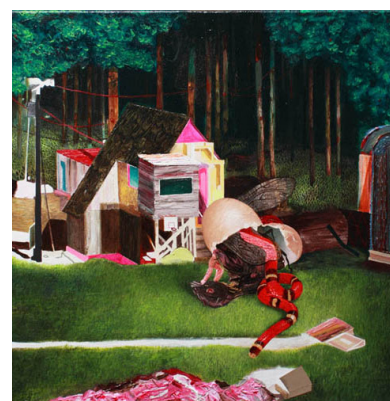
En las últimas series de Talavera el candor de sus micro-mundos ha dejado paso a un dramatismo más explícito sólo por la pesada atmósfera de alguna de sus obras de cabañas en el bosque, por la mayor excentricidad de los colores que en poco tiempo ha derivado hacia atmósferas peligrosas. La isla acogedora se ha convertido en selva amenazante. En ellas prevalece la extrañeza, la expectativa de acontecimientos extraordinarios o dramáticos, pero ahora explícitos ante la presencias de indescriptibles amalgamas construidas con serpientes a diferente escala. La presencia de cámaras en la escena puede referirse a los sistemas de control y necesidad de seguridad de la sociedad actual.

También asociaciones irreales forman las imágenes de Curro González, el paisaje entra de forma hostil en sus obras de Curro González como un motivo más para generar una estructura fragmentada de elementos inconexos e incomprensibles para el espectador, que como ante un espejismo, se esfuerza en asimilar el caos de la realidad mediática. Investigando en la estructura de la pintura y el funcionamiento de la memoria de las imágenes parecería que se construyen los cuadros de Curro González, que relacionan ruinas, diferentes perspectivas y solapamientos con repeticiones. En contra de la imagen del paisaje como refugio tranquilizador, belleza natural, y aislamiento del caos, encontramos el mismo desasosiego que parece surgir del individuo más que del paisaje en sí.

43 BERMEJO, Nati: *Nati Bermejo: big bang* (cat. exp.). Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2008.



SANTIAGO TALAVERA. *ACTITUD PARA EL MIMETISMO*.



SANTIAGO TALAVERA. *POBRES ALMAS DESDE GRACIA*, 2010. PINTURA/PAPEL JAPONÉS



CURRO GONZÁLEZ. *ES UN MUNDO PEQUEÑO DESPUÉS DE TODO*.

A. MAÑAS. *PAISAJE CON BLANCANIEVES, LA MADRASTA Y EL PRINCIPE*, 2008





SAVATER. CEMENTERIO SUFÍ, 1993.



J. ZURITA.



SAVATER. PUEBLO 2002

también a través del collage la maldad se introduce en la recreación de los cuentos infantiles de las obras de Antonio Mañas.

La idea de la naturaleza como entorno amenazante viene ocupando el centro de la obra de Zurita asociada a atmósferas cargadas de una escenografía siniestra y del romanticismo más fúnebre. Poética que resuena también en la obra de Savater, pero que no busca la atmósfera axfisiante de Zurita sino que se aferra a un simbolismo de otras épocas para apelar a la espiritualidad y el misticismo. La naturaleza se muestra como el lugar natural donde encontrar refugio.

Saliendo Afuera

De Tradiciones y Símbolos

En esa misma línea se sitúa el trabajo de Pilar Insertis. Son muchos los pintores que en las últimas décadas vienen realizando una obra motivada, por utilizar el lenguaje del arte como medio de búsqueda de aquello que se substrahe a lo aparente, la “invisibilidad” de lo sagrado, “término que procede de la raíz indoeuropea sak, que significa hacer real y, por derivación, lugar donde se manifiesta lo real.”⁴⁴ Como explicaba la exposición *Transfiguración*, que recogía la obra de algunos de estos artistas, el título aludía tanto al término místico como a un proceso de transformación y de cambio: “dentro del lenguaje de la sabiduría mística, al proceso transformador, alquímico, que va unido a esa búsqueda y a través del cual se aspira a que la comparecencia de la luz ilumine a la materia y revele su verdadero ser.” Aquí también la obra de Perez Villalta es significativa fascinado siempre por la simbología de la cultura occidental, ya que considera que la obra es más compleja y satisfactoria cuanto tenga mayor cantidad de significados.

Belén Franco ha abandonado en ocasiones el paisaje idílico para adentrarse en motivos inquietantes, aproximándose al paisaje surrealista de Yves Tanguy por

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA.
ALTAR, 2001

44 ESCRIBANO, María: *Transfiguración* (cat. exp.). Consejería de Cultura y Turismo, Madrid, 2007. Con pinturas de Javier Alkain, Juan José Aquerreta, Isabel Baquedano, Antonio Belmonte, Chema Cobo, Carlos Franco, María Gómez, Pilar Insertis, Vicente Pascual, Guillermo Pérez Villalta, Ángeles San José, Juan Carlos Savater, Brigitte Szenczi y Juan Antonio Mañas, Jordi Teixidor, Xavier Valls, y Cristino de Vera



CRISTIAN DOMEQ



CRISTIAN DOMEQ



SERGIO SANZ



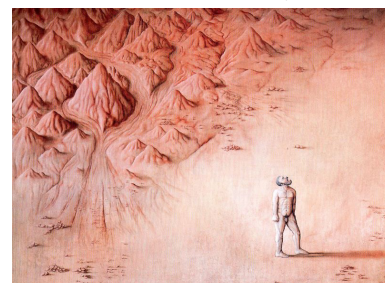
JOËL MESTRE.



PILAR INSERTIS. MATERIA DEL AIRE, 2007



GONZALEZ SAINZ, CAMINO EN EL CAMPO CON ÁRBOL, 1996



VILLALTA, LA VOZ. 1992



B. FRANCO. INUNDACIÓN, 2003

PATRICIO CABRERA, 1996.



ejemplo, también Patricio Cabrera ha cultivado un paisaje desacojedor poblado de elementos extraños.

En la obra de Cristian Domecq el paisaje habitual, familiar y cotidiano se torna extraño por una especie de presencia fantasmal, como una brisa que anuncia los peores presagios. También la aparición inesperada de un gorila en la obra de Joël Mestre genera asociaciones con la idea de final del camino, apenas visible bajo el anochecer. El camino aparece así en distintos registros como tránsito, ascensión espiritual en Insertis o Savater -de simbología más hermética, ocasionalmente mística u orientalizante-, hasta metáfora emocional del alcance de la felicidad en Sanz. En Pistolesi el bosque, la naturaleza siempre ha sido un tema central en su trabajo. El artista se plantea la duda sobre la definición tradicional de paisaje dentro de la misma representación. “Acercarse al paisaje como telón de fondo de eventos, en unos cuadros con mirada estereoscópica y teatral. El paisaje interior aflora.” Cuadros inquietantes que cuestionan el impacto que el progreso ha inferido en el sistema natural que nos rodea, alterándolo.⁴⁵

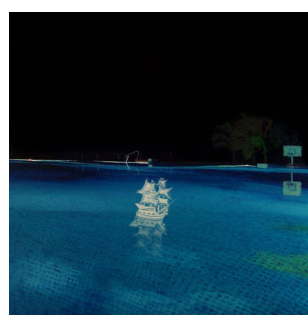
45 Nota de Prensa Galería Marta Cervera, Madrid, 04/2004



MARÍA GÓMEZ. *CONSTELACIÓN AZRAR*, 2010. MIXTA.



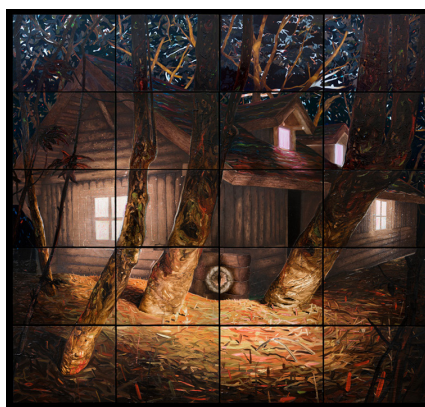
SICRE. *LA AURORA*



ARTURO PRINS. *EL HO-LANDES ERRANTE*, 2009.



AITOR LAJARÍN



SANTIAGO TALAVERA. *ALEJARSE LO MULTIPLICA*, 2010.



RISUEÑO



E. GONZÁLEZ SÁINZ. *EL CAZADOR DE PATOS*, 2009.



ALEJANDRA FREYMAN



MAZARÍO. *LA RÍA II*, 2008,

La noche

La noche que aparecía en Mestre y Domeq se torna espacio emblemático, estado de ánimo, lugar de contemplación o de espera, y va a estar presente en numerosas obras de Belén Franco, Galano, María Gómez, Jose Luis Mazarío, González Sáinz y un largo etcétera. Son muchos los artistas que han preferido este territorio de oscuridad y en gran parte de soledad o encuentros furtivos, sus obras han podido verse en exposiciones como *La noche*.⁴⁶ La propia luz que hace visible, es metálica y tecnológica en Mestre, mística en Gómez, Galano, o Risueño, como si ella fuera encargada de la poética de la imagen. En Sicre dotándola del carácter escenográfico buscado por el pintor, en González Sáinz permitiéndole insistir en la metáfora del pintor como *cazador de imágenes*. El propio pintor se erige así en el álgter ego del propio Franklin, como solitarios descubridores de mundos surreales, bajo el gélido vuelo de las gaviotas.⁴⁷ La de González Sáinz es una figuración imaginativa y silenciosa, repleta de resonancias literarias que presenta al hombre solitario en el marco de naturalezas esencializadas, un mundo sencillo y bello, accesible. La sencillez formal y claridad de sus obras nos remiten a lecturas

46 PARREÑO, José María: *La noche. Imágenes de la noche en el arte español. 1981-2001* (cat. exp.). Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2001.

47 HONTORIA, Javier: "Emilio González Sáinz" [en línea], en *elcultural.es*, 06/11/2003.

pedagógicas, a ilustraciones novelescas “a modo de sabio antiguo o biólogo literario, cuadros en los que la investigación pertenece más al terreno de la idea que al de la materia, al de la filosofía natural más que al de la material. Habitados por un depredador sentimental, ‘el cazador melancólico’.”⁴⁸ La asociación entre pintor y melancolía continúa así presente en el nuevo siglo, como sucede en “el carácter septentrional” de las obras de Galano.⁴⁹

Una vertiente más metafísica y meditativa, muestra con el paisaje desierto la perplejidad y el vacío interior, o incluso el desafecto de lo real o la desilusión; en algunos casos la desaparición de las figuras incide en la inquietud y la desazón de la inexistencia. Así en las obras de Alberto Pina, Joan Boy, Miguel Angel Galano, o Marcelo Fuentes, el paisaje desolado responde exactamente a lo contemplado y vivido en persona, a lo existente y a lo concreto, mientras que en otros como Alfonso Sicre, Chema Peralta o Guillermo Montero, si bien este paisaje puede ser real o vivido, su representación responde más a un esquema mental según la cualidades plásticas investigadas que a referentes reales evidentes. En Sicre además se hace evidente la carga narrativa cinematográfica y literaria, y el uso de la luz como registro con el crear atmósferas de especiales cualidades.

Jóvenes artistas recuperan como se señaló con anterioridad la figura del personaje ante la grandeza del paisaje, que siendo recurso habitual en González Sáinz o Fin, continúa en Aitor Lajarin o Alejandra Freyman al representar diminutos pobladores en la oscuridad de un paisaje neutro apenas descrito.

Esquemáticos y sintéticos, más rígidos y solitarios, son los escenarios nocturnos de Martin Godoy donde los planos se confunden por una sombra que todo lo iguala. Las últimas series de Peralta sobre colinas y canteras, también están pensadas bajo un riguroso esquematismo y reducida escala de color. Como en Martin Godoy los objetos solo se perciben por leves matices, valores mínimos consecuencia de una luz precaria, incierta, que confía en la sombra. Quizá compartan la idea de lo bello que para Tanizaki “no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros, producido por la superposición de distintas sustancias. Así como una piedra fosforescente colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a la luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra”⁵⁰ Con respecto a los paisajes de Martín Godoy, Alonso Molina insistía en como “sólo en el espacio conceptual que se lanza desde la propia pintura, como intentaba Alcolea (...) el paisaje se dilata, se ensancha hasta volver problemática nuestra situación frente a él. Quedamos fuera, sí, como con tanta acuidad detectó Utray, pero lo que no decía es que además un poco comprimidos, ya que el campo visual que rapta el paisaje es casi proporcional al que merma alrededor de nosotros en su contemplación. Así que ya sabéis de dónde ha salido todo ese enigmático espacio que os comentaba antes, por el cual el *hortus conclusus* se transforma en paisaje dentro de la pintura: nos lo roba a nosotros.” Y marcaba las condiciones del paisaje “para que el paisaje surja tan necesario es que nuestra mirada lo despliegue frente a nosotros, como indiferentes resultan los límites de esa revelación, de esa explicación de lo exterior que el ojo se encarga de poner en marcha. [...] frente al paisaje el ojo se convierte en exterioridad manifiesta: un mecanismo susceptible de registrar e interpretar lo que con su ausencia sería bruta naturaleza, es decir, el estado impenetrable de la materia en ausencia de juicio, conocimiento, alma o espíritu..., autoconciencia.”

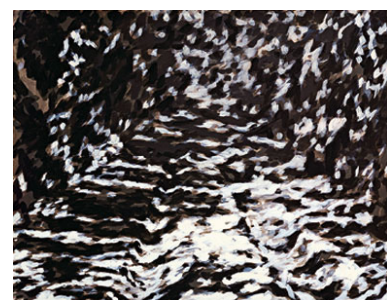
48 *Ibid.*

49 BONET, Juan Manuel: “Las horas grises o cómo se anudan las artes”, en *Las horas grises_tres miradas*. Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, 2005.

50 TANIZAKI: *El elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 69.



GALANO, 2009,
REMBRANDT EN EL GÓTICO



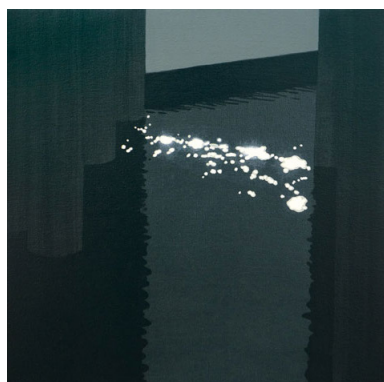
FROLICHST, 2007



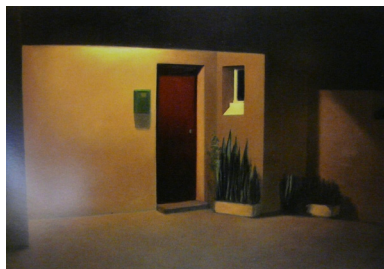
RAMIRO G. S. EL BUQUE FANTASMA, 2009.

MELQUIADES ÁLVAREZ



CHEMA PERALTA. *LADERA*, 2004.

FERNANDO MARTÍN GODOY.

SICRE, *LA PUERTA ROJA* 1998
RUTH MORÁN, *BAJO EL CIELO
UN TUPIDO VELO*, 2008
MIXTA/PAPEL.

Mientras, en los últimos paisajes de Peralta parecen resonar, las amplias extensiones de Rothko y Albers, y las relaciones que establecen en el color, también los recursos del op-art y de las experiencias de españoles como Rueda o Sempere, las densidades desiguales de materia que propone Dieberkorn, o las témperas de Julius Bissier. También las referencias a la Escuela de Vallecas son claras, Peralta no esquiva la vigencia de propuestas tan cercanas, ni renuncia a figuras un tanto denostadas como Ortega, Caneja, X. Valls, Ucelay o Aquerreta. De la misma forma que atiende a las propuestas paisajistas de opuesta lectura como las de Georgia O'Keefe, Milton Avery, o las de el canadiense Lawren Harris (componente de El grupo de los siete) para abordar un género que tampoco en el lienzo encuentra límites.

A través de una lenta y laboriosa factura y un proceso complejo, la aparente sencillez de estas obras oculta densas y numerosas capas de pintura como complicadas veladuras trabajadas con un uso insospechado del acrílico. El artista ha sido capaz de abandonar logros conseguidos para buscar nuevas posibilidades como ha observado la crítica “no es habitual encontrar una pequeña exposición que, como en esta, podamos asistir a un giro importante en el camino de un pintor. Más raro resulta el acontecimiento cuando se da en el tránsito de un año a otro y con tanta sustancia.” Para H. Pozuelo “las telas de 2002 se desvinculan en cierto modo del anterior ruido fantasioso, de los estímulos de la variedad y el fluido de posibilidades cromáticas” Ya que en los paisajes Peralta “ halla un nuevo horizonte artístico fruto de un mayor riesgo reductivo, de una síntesis en lo anecdótico y lo pictórico que acerca a su pintura a los perfiles geométricos y abstractos.”⁵¹

En la siguiente exposición el despojo será todavía mayor buscando que el resultado no sea un alarde de esfuerzo y paciencia y renunciando a motivos que ahora le parecen insustanciales. En el texto del catálogo Enrique Andrés Ruiz insistía: “Son estas de ahora, las pinturas que he visto tuyas más secas, más desnudas, más en los huesos. Las más nadistas, podríamos decir. La tendencia a lo esencial siempre ha sido en lo pintado por Chema Peralta muy fuerte. Siempre (...) ese esencialismo suyo ha estado hecho de una pulcritud fría, tan meditada como la de quien hace sus cosas a conciencia y sin gustarle que queden cabos sueltos.”⁵² Para

51 POZUELO, Abel H.: “Obra reciente. Chema Peralta” [en línea], en *elcultural.es*, 22/01/ 2004.

52 ANDRÉS RUIZ, Enrique: “El sol abandona las sierras”, en *Chema Peralta. Obra reciente* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 2006, s/p.



CHEMA PERALTA.

continuar: “En su caso, la realidad y la imagen llegan a un como pacto de equilibrio que no lastra la verdad de una ni de otra. La luz, de todos modos, que es aquí lo que cuenta, irrealiza o radicaliza sus lienzos la presencia real de las cosas hasta un grado muy importante de generalidad, de universalidad, que las hace presentarse más como especies que como individuos.” Andrés Ruiz señalaba como quizá el único pero para él muy importante aspecto en el que todavía se nota la procedencia pop de sus primeras series “es en ese interés suyo por la producción o el modo de aparecer que tienen las imágenes. Este asunto, además, es el responsable del continuo trashumar que los ojos, ante sus pinturas, se ven obligados a hacer de la realidad a la irrealidad, y viceversa, en un viaje de ida y vuelta que no acaba nunca.”⁵³ Recientemente en el texto de una colectiva en la que Peralta participaba Andrés Ruiz insistía en la idea: “Yo prefiero pensar en el pacto de equilibrio que han firmado en esta pintura la realidad y su imagen, para no matarse la una a la otra. También comprendo que él sienta estima por Carlos Alcolea. Es parte del lado de la imagen, ese lado contra el que (y con el que) el pintor combate en esta batalla suya silenciosa, quieta, llena de misterio. Por eso también comprendo su estima por el gran Caneja.”⁵⁴

En las obras de los años noventa de Chema Peralta la tranquilidad de la noche no era tal, se transformaba y se vuelve activa. Las figuras, ahora inexistentes, ocupaban la escena y ésta se tornaba tensa y llena de promesas como la propia pintura que se agita. Lo onírico e irreal dibujaban nubes que se vuelven terreno para ser pisado.

Por las nubes

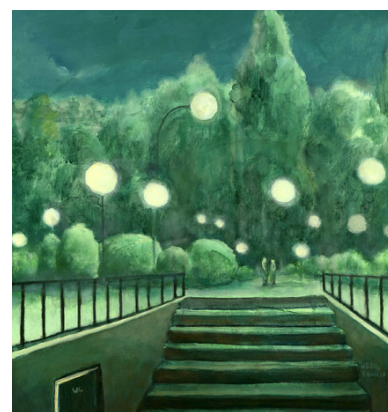
Pero también en sus cuadros recientes el perfil del paisaje mostrado va asociado inseparablemente del cielo que lo describe. Los cielos, ahora esquemáticos y austeros, son ya sólo importunados por ligeras nubes o sencillos aviones de papel. También colinas y cielo conversan en los atractivos atardeceres de Joan Boy, -quizá la pintura menos críptica de este pintor-, y en los de Dis Berlin y Jorge Fin, donde

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ ANDRÉS RUIZ, Enrique: *Veinte pintores españoles. La pintura en los tiempos del arte* (cat. exp.). Ed. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2008, p. 61.



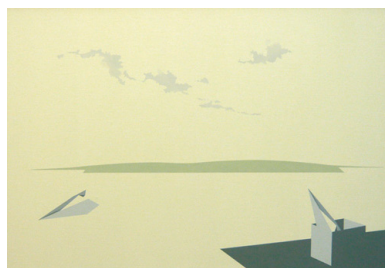
LEAL, LOS PENACLES, 2008.

PÉREZ VILLALTA,
PISTA DE BAILE.

BELÉN FRANCO, CITA, 2009.

BELÉN FRANCO. LOS OTROS.





C. PERALTA. *ORIGAMI Y PAISAJE*, 2010.



JORGE FIN.



JOAN BOY. *S/T*,



JOAN BOY *S/T*, 2009

MELQUIADES ÁLVAREZ



las nubes acaban siendo protagonistas. Fin les ha dedicado numerosas series como *Observadores de nubes* o *Nefelocoquigia* con una imaginativa interpetración de las mismas. Castro Flórez señalaba porque las nubes eran objeto privilegiado de observación para el alma melancólica, para la ensoñación, y la contemplación de sí mismo como un paisaje, al encontrarse “a mitad de camino entre la realidad y la fantasía, o mejor dicho —en cuanto que ellas evocan infinitud de mundos marginados—, entre la realidad y la ficción del sueño.”⁵⁵ Y advertía como las mitologías personales eran finalmente, formas de nostalgia de lo simbólico, “umbrales que obligan a dirigirse hacia lo que, con Trías, hemos de denominar cerco hermético. El proceso radical del arte contemporáneo no es el sencillo emerger del engaño y el error, sino el peligroso ir hacia lo que es por la infinita multiplicación de lo imaginario. La mirada fragmentaria, la estética desmontada, contempla la historia como la metamorfosis de algunas metáforas: laberinto, desierto o naufragio, amanecer, arco iris o aparición del fuego.”⁵⁶

Laberinto y jardín

El laberinto aparece así en la obra de Pérez Villalta, en la de Pilar insertis, y también el jardín. Lugar de retiro y encuentros, en Melquiades Álvarez, evocando el sexo, como recordaba Liaño, en las obras de Belén Franco, como jardín privado titulaba Dis Berlin una escena con un sillón y una sola planta, de la misma forma que para G. Sáinz lo situaba en el fondo del mar, mientras Esther Revuelta, encontraba la naturaleza viva y organizada en una maceta, como si los tallos conformaran una naturaleza muerta.

Estos jardines de miniaturas sostienen un discurso fragmentario, como en los gabinetes de curiosidades, el coleccionista abarca todo tipo de objetos forzando relaciones entre ellos para recrear un universo abarcable. Se sabe que el primer nombre de *El Jardín de las Delicias* fue *Una Pintura sobre la Variedad del Mundo*. Jorge G. Pfretzschner a aquellos lugares de difícil adscripción al interior o al exterior los denomina jardines “porque son entornos preparados por el hombre en mayor o menor medida, que son como marcos para marginar un pedazo de lo natural, remediándolo de un modo tan inocente como queramos.”⁵⁷ Rául Eguizabal advertía a este respecto como “Hablar de teoría del jardín es, en cierta forma, una redundancia. El jardín es la naturaleza pero con una teoría detrás. Es el intento humano de interpretar la naturaleza, porque la naturaleza es aquella parte del mundo que todavía no entendemos. Por eso hay que custodiarla, para perpetuar el misterio del mundo”⁵⁸ Alonso Molina recordaba como si bien al hombre se le abrió un espacio inmenso para el cultivo del placer y de la culpa entre el Edén y al-Jannah, también para la creación de esos recintos en los cuales ‘el cuerpo piensa’ que llamamos jardines: “En ellos, incluso en los más ascéticos, se despierta un brote concupiscente y los sentidos se abren a las formas...”⁵⁹ en definitiva: hacer paisaje en el jardín. El autor insistía en la asociación erótica que viera Liaño: “La creación en el jardín está siempre, pues, más allá de la tentación de la serpiente que hace a una Eva desnuda y sin pudor comer del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, pero

55 CERECEDA, Miguel: “Estética de las nubes”, en *El Europeo*, n° 43, otoño 1992, p. 10.

56 *Ibid.*

57 G. PFRETZSCHNER, Jorge: “G. Pfretzschner” [en línea], en *galeriarafaelortiz.com*, 15/10/04.

58 EGUIZÁBAL, Raúl: “Teoría del Jardín” en *Semanas en el Jardín*, Galería Utopia Parkway, Madrid, 2006.

59 ALONSO MOLINA, Óscar: “El Jardín de la Creación”, en *Hacer Paisaje en el Jardín* (cat. exp.). UCM, Madrid, 2009, pp. 9-13.



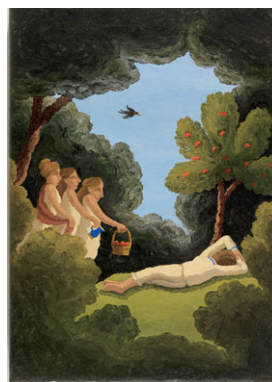
JESÚS M^A LAZKANO, *EL PRESENTE ETERNO*, DÍPTICO, 1998.



PÉREZ-VILLALTA, *LOS EMBLEMAS DEL AMOR* 1998, TEMPLE/LIENZO.



JOSÉ LUIS SERZO, *LA MONTAÑA*



RAMIRO F. S. 2009.
EL ÁRBOL DE DIANA II,



BELÉN FRANCO, *ABANDONO*, 2008.

al tiempo, también más acá de esos inimaginables harenes de huríes y ghilmanes, irresistibles en su perfección (...) Dicho con la inquietante fórmula de Edmond Jabès, en el tránsito de la vida “Harás de mi cuerpo tu más preciado jardín”. Precisamente, el modelo medieval del Hortus Conclusus (“huerta cerrada”), como espacio cultivado independiente y hasta cierto punto autónomo del exterior, está en el trasfondo de una denominación habitual para la Virgen en Occidente desde el siglo XIII: ‘Jardín cerrado’, tal y como se puede encontrar en el *Cantar de los Cantares* (4,12): <<Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada>>.⁶⁰ Ante la observación de Gómez de Liaño, “las propias palabras con que se designa esa realidad aluden a la extraordinaria dificultad que implica franquearla, pues tanto ‘paraíso’ como ‘jardín’ o ‘huerto’ significan lo ‘cerrado’, lo ‘acotado’, lo ‘guardado’, lo ‘encerrado’”. Alonso plantea la pretensión del artista: “Si Natura no puede ser dicha, pues escapa al dominio lingüístico (es una completa exterioridad a sí misma), y el jardín, (...) es un repliegue profundo de lo natural, puede que, cual auténticos demiurgos, hayan venido a intentar aquí no sea sino a recrear un paisaje particular: el de la propia creación estética. O dicho de otra manera: a poner de manifiesto el potente artificio que late detrás de cada idea que nos hacemos sobre el mundo. Por cierto, igual que como debió de pasarle al comienzo de los tiempos a cualquier divinidad empeñada en crear al hombre.”⁶¹ Para Gómez Porro esa figuras han convertido la naturaleza en lo que Emily Dickinson llamaba su casa encantada (Haunted House). El autor insistía en la idea de un edén privado donde “la vida cobra un valor cultural profundo, artístico en su



VILLALTA, *HOMBRE DIBUJANDO*, 2001, TEMPLE/LIENZO.

MERCHE OLABE. *EL COLECCIONISTA DE CACTUS*



60 *Ibid.*

61 *Ibid.*



MAZARÍO



CARLO CARRATALÁ

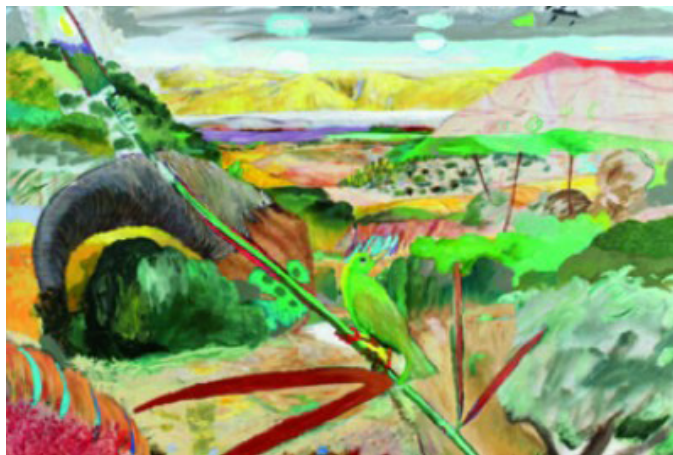


RAMIRO FERNÁNDEZ SAUS



ESTHER REVUELTA

ESTHER REVUELTA



CARLOS FRANCO.

aceptación más pura, por lo que tiene de recreación de la propia vida interior.”⁶² En las obras de Olabe los patios, los espacios amurallados, los jardines de cactus, que se comunican con el exterior, funcionan así como la celebración de conseguir un espacio vital propio, como hiciera Elizabeth von Armin en su novela autobiográfica *Elizabeth y su jardín Alemán*,⁶³ donde flores y plantas servían de rebeldía contra las reglas sociales de su tiempo.

El Paraíso Perdido también es un lugar común, en una reciente exposición colectiva Gómez de Liaño denominaba artistas visionarios a los que ven en lo que todo el mundo ve, “ciertas cosas inefables que hablan especialmente al alma”⁶⁴ y en otra más reciente *Paisajes Imaginarios* el autor insistía citando a Heráclito en el antiguo vínculo, todavía vigente para algunos, entre paisaje y alma: “Los límites del alma no los encontrarás andando, cualquiera seas el camino que recorras, tan profundo es su logos”⁶⁵ recordaba.

En el siglo XXI el pintor parece por tanto resistirse a desligarse de metáforas culturales o de mitologías personales, como la montaña que José Luis Serzo libera del horizonte para representar la fe, aquí la fe en la pintura es la que mueve montañas. Castro se ha referido a la advertencia de Régis Debray sobre una situación estética de post-paisaje cuando el malestar se haya desplegado en la naturaleza y en la representación: “No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, <<por el contrario, es más fuerte que nunca, a la medida de las nostalgias>>”.⁶⁶

Si hay un pintor que ha manifestado su fe en las posibilidades del paisaje es Carlos Franco que lo viene abordando como eje de su obra, al entenderlo como lugar mitológico y espacio histórico dentro de la iconografía clásica interesándose por la localización de figuras arquetípicas. En Carlos Franco, el paisaje cobra una dimensión muy amplia y es motivo de reflexión en sí misma, en la cual, “el propio tema es un lugar”, y “los estilos consisten en órganos de sensaciones.....por lo tanto, al alcance de cualquier artista, e incluso -¿por qué no?- compatibles entre sí, del mismo modo que lo son unos órganos con otros. ... que una cosa depende de la otra, siendo seguramente los temas instrumentos con los que <<asir la realidad>>

62 GÓMEZ PORRO, F.: “La vida ociosa”, en *Merche Olabe* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2006.

63 ARMIN, Elizabeth von: *Elizabeth y su jardín Alemán*. Lumen, Barcelona, 2008.

64 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: “En busca del paraíso o Los lugares del alma”, en *El Paraíso perdido* (cat. exp.). Galería Tercer Espacio ed., Madrid, 2006, p. 5.

65 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: “No los encontrarás andando”, en *Paisajes Imaginarios* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2008.

66 CASTRO FLOREZ, F.: “El Inmenso placer de estar en las Nubes”, en *Jorge Fin. Nefelocoquigia o la interpretación de las formas de las nubes* (cat. exp.). Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2005, p. 6.

ESTHER REVUELTA, *EL JARDÍN QUE CRECIÓ SOBRE LA NUBE*, 2009.

y los estilos lugares no excluyentes, capaces de incluirse unos a otros, formando acumulaciones o estratos de sentido no muy diferentes de los que constituyen el suelo que pisamos⁶⁷. El artista entiende que <<solo hay un tema, que se repite hasta que se resuelve.>> Al respecto, señalaba Ángel González “La verdad es que se está a gusto sobre este suelo manchado y empapado por los mitos, rozando con los dedos la maravillosa sospecha de que todo esté en todo, o sea y no siempre lo mismo, pero estirado y exasperado. Uno querría no irse nunca de aquí ni dejar de pisar estos nombres que se cruzan y entrecruzan obsesivamente. Entiendo muy bien que Carlos se resistiera a abandonarlos antes de descubrir otros parecidísimos en Brasil o en el Caribe.”⁶⁸ Sorprendido porque los antiguos tardaran tanto tiempo en comprender que sus mitos consistían en lugares, prefiriendo representar a sus dioses y héroes en estatuas y no dentro d paisajes pintados, “No cabe duda de que la pintura ha jugado en todo esto un papel que trasciende las cualidades que necesariamente hay que atribuirle en oposición a la escultura. Esas cualidades se han integrado y actuado de un modo que sólo cabe calificar de revolucionario, tanto desde un punto de vista conceptual como desde un punto de vista perceptivo, y tiene en el género del paisaje su expresión más refinada, tal vez sólo por ser la más convencional. Y en efecto, yo no conozco mayor convención, con lo que la pintura ya de por sí tiene de altamente convencional, que intentar la representación de lo que hay entre las cosas, como va a acabar diciendo Matisse, en vez de hacerla de las cosas mismas; o de lo vacío en lugar de lo lleno; o incluso de la energía en vez de la materia.”⁶⁹

González encuentra en Carlos Franco la misma actitud ante el paisaje que Claudio Lorena “la misma temblorosa sensación de estar plantado en medio de este mundo y ser el recipiente y depositario de un torbellino de energías, físicas unas y espirituales otras, pero todas ellas evidentes.”⁷⁰ El pintor de paisajes entonces “ha de perseguir y averiguar señales impalpables y fugaces de actividad; convertirse en fisiólogo sin renunciar a ser anatomista; ocuparse del funcionamiento interno de las cosas y no sólo de su aspecto externo. Y todo esto sin confundir lo invisible con lo trascendente...”⁷¹

El autor se refería al pintor como un paisajista moderno que busca señales de actividad en lo invisible, que “sospecha que algo está sucediendo fuera del alcance

PFRZSCHEINER, *NUEVOS ELEMENTOS PARA EL JARDÍN*, 2003.

AITOR LAJARÍN



BALANZÁ



ASCUNCE

S. BABIÓ

FIGURACIONES
401

67 FLÓREZ, Pablo: “El tema es un lugar. Conversación entre Carlos Franco y Ángel González”, en *Arte y Parte*, nº 69, jun.-jul. 2007, pp. 46-61.

68 GÓNZALEZ, Ángel: “Cábala y demostración de Carlos Franco, pintor de paisajes”, en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Lampreave y Millán, Madrid, 2007, p. 162.

69 *Ibid.*, p. 163.

70 *Ibid.*, p. 166.

71 *Ibid.*, p. 168.



GUILLERMO MONTERO. PAISAJE DE LAS MINAS



GUILLERMO MONTERO. MINAS, 2004



NICO MUNUERA, ORANGE GOLD 1 2007.

PERALTA. CANTERA, 2004



GUILLERMO MONTERO. ÁRBOL Y ANUNCIO

de nuestros ojos. Claro que si algo se cuece en lo invisible, tarde o temprano empezará a echar humo y se volverá visible.”⁷² y señala la importancia de mirar “que yo entiendo como un ver reiterado y cuidadoso, reflexivo, que interviene o actúa en lo mirado, dándole mil vueltas a lo mismo”⁷³

González señalaba también las distintas técnicas que Franco utilizaba en sus obras, como genera paisajes como plantilla o patrón, pintando encima con insistencia, advirtiendo como “no sólo estiraba la imagen original, hasta alcanzar un tamaño cuatro o cinco veces superior, sino que además la hacía brillar”⁷⁴ por frotación, buscando encender lo que estaba apagado. Este procedimiento de encendido sobre acetato, fibra de vidrio, aluminio con pintura fluorescente, que ha utilizado en los últimos diez años, como forma de iluminar el cuadro sería una de las estrategias que demuestran la idea de pintor de González: “Porque no vayamos a darle más vueltas: el pintor es aquel que está al cuidado de las superficies; su guardián o su encargado.”⁷⁵ Franco habría retomado de los antiguos romanos la tendencia a imaginarse los mitos como lugares pero también “el género de paisaje como el destino gozoso de la pintura misma.”⁷⁶

Disfrute de la pintura que buscan todo tipo de pintores, desde las aproximaciones más o menos miméticas de Asuncce, Balanzá Babió, Boy, Lajarín, Gomez Acebo, X. González, Galano, Pina, Sicre, y muchos más, con distintos grados de verosimilitud hacia el motivo, y atmósferas diferenciadas, hasta las valoraciones más libres, y distanciadas de las expresivas y vitalistas obras de Lacalle, en las que la referencia figural llega a perderse, a las obras en blanco y negro de referencias orientales en Revuelta. Aquí las plantas acuáticas de fuentes o pequeños estanques, inestables cañaverales surgen fluidos en sus evocadores dibujos “El mundo entero, pues, podría surgir del despreocupado barrido de un poco de tinta sobre el papel y cada cual reconocerlo allí con sus más tenebrosos y obsesivos detalles.”⁷⁷

La factura también es relevante en las obras de Guillermo Montero, realizadas

⁷² *Ibid.*, p. 169.

⁷³ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁷ ALONSO MOLINA, Ó.: “Entre el azar y el control”, en *Caballo Verde, La Razón*, 19-3-2004, p. 49.



GUILLERMO MONTERO. PAISAJE CON GRAFITOS, DE PAISAJES INCIERTOS.

con acrílico, y en estos últimos años exclusivamente con temple, elección que responde a una voluntad de enriquecer el color, ganar luminosidad y aumentar las veladuras con las que conforma sus paisajes. El tratamiento de la pintura hace que ante éstos dudemos de su realidad o que sean como un espejismo, una aparición bajo el tórrido sol, o tras una fuerte tormenta. A pesar de sus fuertes referencias realistas, el color funciona como manchas abstractas y desprenden una atmósfera onírica. Sensación que se amplía cuando sitúa en la escena estructuras de trozos de tiza, o modifica escalas como en la serie *Paisajes Inciertos*. El árbol se convierte en emblema, sólo desplazado por montañas y colinas que conviven con realizaciones del hombre, canteras y minas, o estructuras artificiales como soportes publicitarios, o silos. Para el pintor estas intervenciones en el paisaje natural que son después abandonadas, son como los escombros de las ciudades, resultados de una acción pero que al mismo tiempo implican que está todo por hacer. Desde los horizontes de Luis Fernández al misterio un poco teatral de Alex Hütte, desde los óxidos de las rocas y sombras de Poussin a las transparencias de Prudencio Irizabal, Montero rescata la tradición del paisaje, y la experiencia de caminar, advirtiéndolo como cualquier pintor del quattrocento italiano o flamenco tiene paisajes que se recuerdan en la memoria y que encierran muchas de las cosas que se han pintado después.

En Jorge García Pfretzschner (1964, Madrid.) la distancia del motivo se amplía, aquí la construcción de las formas está previamente ensayada, “no como una destilación, sino como resultados elegidos entre muchos de los existentes”. El pintor cree reconocer entre algunos de los orígenes de esos ensayos al trabajo del natural, al automatismo, al aprovechamiento de las técnicas elegidas, a la tradición de la pintura abstracta y a las ganas de ver lo que nunca ha visto: “Uso el término construcción porque en el dibujo hay un intento de fijación de un equilibrio, también un trabajo de composición de elementos conjugados. No puedo evitar eso, es como buscar una solución a un problema.” El artista trabaja dos líneas en la actualidad la ya comentada del espacio como jardín, y lo que dice ser un ensayo visual de un tiempo pasado, ligado a personas de generaciones pasadas y cercanas: “Se trataba de presentar ante mí mismo un repertorio de objetos o interiores que tuvieran la vocación de convertirse en recuerdos. Admito para ello un poco de carácter narrativo, algo nuevo para mí, incluso temido.”⁷⁸

78 G. PFRETZSCHNER, J.: “G. Pfretzschner...



ESTHER REVUELTA



ABRAHAM LACALLE



G. PFRETZSCHNER



PFRETZSCHNER AMBICIÓN, 2003





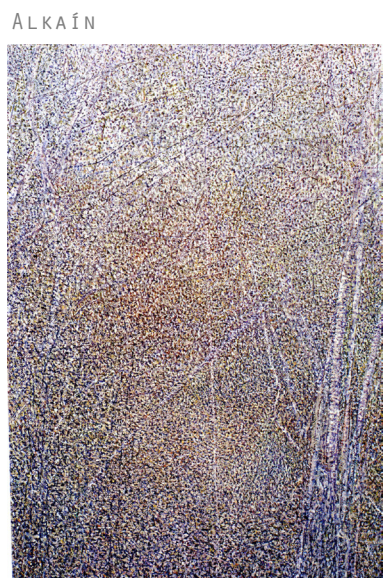
ÁNGEL MASIP, MIXTA/TELA



MASIP, *WOLDGANG*, 2010,
CEMENTO ADHESIVO VINÍLICO
Y CINTA DE PAPEL/TABLA,
ESCUADRA DE MADERA FLUO-
RESCENTE.



JAVIER ALKAÍN



ALKAÍN



ÁNGEL MASIP

De artificios y ocultamientos

En Pedro Morales Elipe (Membrilla, Ciudad Real, 1966) la abstracción casi monocromática resuelve un paisaje apenas intuído: “Lo específico de la pintura se sitúa, por una parte, anticipándose a la experiencia de lo visible, y por la otra, en su final, en sus ruinas, en su resto. Tiempo entre las cosas. Lo que de imagen tiene la pintura es en realidad una máscara que oculta ese movimiento de vaivén entre lo que fue y lo que puede ser.”⁷⁹ Un paisaje en fuga, desplazado, Para Fernández-Cid en sus últimas exposiciones el artista en esos paisajes nocturnos solo adivinados por las huellas de las luces de los coches, huye de prolongar en series los efectos para crear verdaderos microclimas,⁸⁰ y es a través de la utilización del color como “transmite la verdadera -y turbadora- calidez de la pintura.”

En esa forma personal del pintor de estar en la figuración, alejada y confusa, manifiesta su interés por algo distinto: “No pinta las cosas sino la experiencia de ellas, y lo hace desde la pintura, desde su lenguaje y sus límites. Ignoro si en el origen de estas imágenes está la búsqueda de una respuesta a la visión de la realidad que ofrece hoy la fotografía, pero la manera de mantener el pulso, la intensidad y el recorrido de la pincelada nos remiten al lenguaje específico de la pintura.” La crítica ha advertido las razones de una evolución voluntariamente lenta, “una suerte de búsqueda por las zonas menos vibrantes de la imagen, cuyo ánimo reflejan los títulos de sus últimas individuales: *De un momento a otro*, *Vida quieta*, *Márgenes*, *Fuga* o este *La ceniza y el cristal* que nos presenta como una suerte de epílogo, de conclusión.”⁸¹ El artista perseguiría, “mediante el infinito y limitado impulso de la pintura, la captación de un tiempo detenido en que está ocurriendo algo y de un espacio indeterminado pero que existe en algún plano. Una metafísica sin orden establecido que tiene como resultado espacios de notable musicalidad y emoción.”⁸²

79 FERNÁNDEZ-CID, Miguel: “Morales Elipe y el misterio de la pintura, la ceniza y el cristal” [en línea], en *elcultural.es*, 15/11/2007.

80 *Ibid.*

81 POZUELO, Abel H.: “Pedro Morales Elipe y lo no presente” [en línea], en *elcultural.es*, 03/11/2005.

82 *Ibid.*



RUBÉN GUERRERO. THE PATH OF THE OCKY MOUNTAIN, 2010

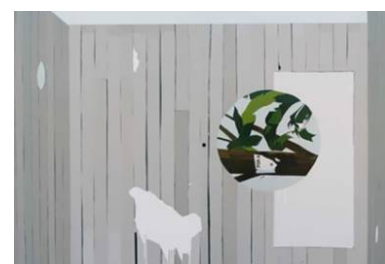
Abel H. Pozuelo se refería a la dificultad de referirse a la pintura de Javier Alkain (1960), “sin emplear metáforas, sin una poética de evocación exaltada y algo metafísica que sublime lo visto.”⁸³ En su plasticidad minuciosa y sutil, de factura obsesiva “La impresión de lo visible en lo real (sobre todo si se usa esa percepción intuitiva, encandilada, poética) se cuela entre las rendijas de una tupida malla pictórica que, a decir verdad, es inapelablemente abstracta”⁸⁴

Angel Masip (Alicante, 1977) plantea con la naturaleza también una obra pseudo-figurativa, pero aquí en defensa de la estética de lo fragmentado y lo híbrido, las imágenes se juxtaponen, fusionándose llegando en ocasiones a destruir el espacio pictórico representado, para desvelar el artificio de la propia pintura. En *Perder*, a partir de un entramado de árboles, los motivos pictóricos quedan contaminados por signos característicos del diseño gráfico. En el montaje de la obra ésta puede rodearse y observar los tubos fluorescentes que iluminan su trasera, antes lugar inaccesible al espectador: “se trata de realizar algo similar a unas escenografías o decorados teatrales que recrean el concepto de naturaleza, desde un punto de vista esperanzador o utópico”⁸⁵ Masip introduce los códigos del diseño, -como lenguaje cotidiano-, en la pintura, para hablar sobre la alienación del individuo y el comportamiento mimético que éste asume. Entiende que la pintura es un medio que se resiste a la inmediatez y lo efímero, rasgos que caracterizan de la sociedad contemporánea: “El hecho de presentar estos paisajes como una imitación ficticia de la naturaleza, deviene de la habitual confusión a la que diariamente nos enfrentamos. Plantear la descontextualización de estas imágenes por medio de formatos que nos remiten al mundo de la publicidad y de la atmósfera urbana como metáfora de nuestra engañosa realidad”.⁸⁶

Los cuadros de Rubén Guerrero (Sevilla, 1976) también pueden entenderse como una metáfora de las paradojas del mundo contemporáneo y su inmediatez, representada a través de una naturaleza y un entorno efímeros y frágiles. En ellos se produce una quiebra de la unidad de la imagen y la lectura se dificulta al rom-



JORGE GALINDO



RUBÉN GUERRERO

RUBÉN GUERRERO.



83 POZUELO, Abel H.: “Javier Alkain” [en línea], en *elcultural.es*, 03/05/2007.

84 *Ibid.*

85 PARDO, Tania: “Ángel Masip” [en línea], en *musac.es*, 2003.

86 *Ibid.*



RUBÉN GUERRERO, *STOF THE SEA* 2010, MIXTA

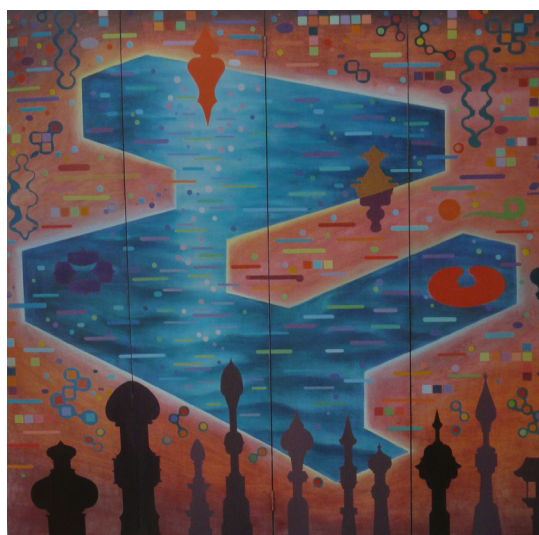
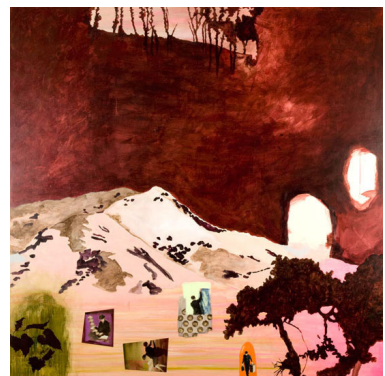


JAIME PITARCH, *LA BLANCURA DE LA BALLENA*, 2006, TINTA/PAPEL,



JESÚS MAX, *QUEEN OF AFRICA* 2004

CRUZ HERNÁNDEZ



DIS BERLIN; ANTONIO ROJAS, *CANTOS: NOCHE*, 2007

perse las capas que la componen, y crear imágenes superpuestas y simultáneas, para cuestionar la percepción y la mirada, al mismo tiempo que ordena su propia memoria sensitiva. Incorpora motivos ya codificados de la iconografía mediática, el cómic, la ilustración, la publicidad, el diseño, la fotografía y la televisión. En anteriores series como *Gruller*, utilizaba el recurso de la mirilla por la que el espectador accedía a otro espacio -el paisaje posible tras la valla- señalando lo oculto y el propio hermetismo de la imagen. El cuadro se cierra a la mirada, y se plantea una reflexión igual que en el diecisiete, mostrar que la pintura si podía representar el mundo pero que sólo era un artificio. En las obras actuales con la primera capa de la imagen desgarrada, como los carteles publicitarios que con el paso del tiempo dejan ver antiguas imágenes. Guerrero busca la reflexión sobre el consumo de imágenes en la sociedad actual, a las que solemos acceder cuando ya han sido codificadas. En estas falsas representaciones la perspectiva desaparece y no hay apenas recreación espacial, desencajes e incongruencias permiten reconocer elementos familiares. La crítica ha señalado como la profundidad, el fondo que se retrae y se oculta en estas imágenes es una invitación a pensar lo que carece de nombre, a notar la presencia de la energía del deseo. Sería como un impulso que dispara la fantasía y al hacerlo se niega a sí misma, al mostrar que no es noticia o algo para la retina sino vehículo de la fantasía y la inteligencia, acercándose a Duchamp, en las vallas que clausuran sus cuadros, en las alusiones a las dos superficies la del cuadro y la de la retina⁸⁷. Una pintura directa y contundente donde “la materia, el color y el ritmo interior de la pincelada juegan papeles semánticos y connotativos”,⁸⁸ Lacomba interpreta los gestos de raíz informalista que confunden la figuración “a modo de participación psicológica instintiva,” signos que adquieren valores determinantes en los resultados. De esta forma, a través de preparadas escenificaciones en las que puede entrar el azar, Guerrero “fuerza a estos objetos a convertirse en conceptos, abstracciones.”⁸⁹

Jesús Max o Luis Cruz Hernández impiden también que el espectador acceda a una contemplación plácida del paisaje, manchas informes de color o pequeñas escenas con personajes se superponen a lagos o montañas. Pitarch oculta imágenes reconocibles, el globo terráqueo aquí, tapándolas con pintura.

87 LACOMBA. J. F.; *Figuraciones Sevilla...*

88 *Ibid.*

89 VILLA, M.: *Arte Emergente ...*, p. 114.

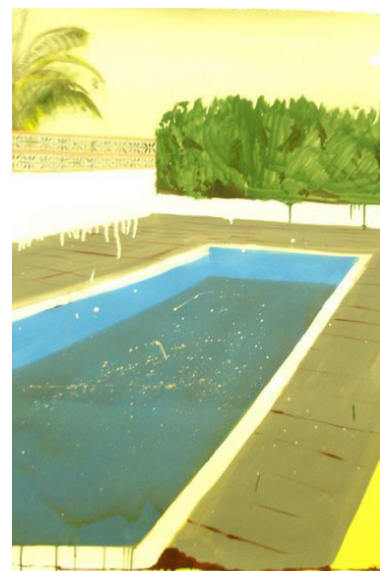


MIKI LEAL, LAGUNA Nº14, 2008.

Romanticismo sublime

Las piscinas de Hockney que heredara Alcolea salpican ahora las obras de Miki Leal (Sevilla, 1974) transmitiendo el disfrute por una pintura construida sin complejos. Las obras de Leal destilan subjetividad y un alto grado de sentimentalidad heredados del pop. Sensibilidad que emana del carácter de instantáneas que tienen sus imágenes, que parecen adivinar una conciencia de lo efímero, y proponer la contemplación como momento de enfrentamiento con el fin de fiesta, quizá una forma de encauzar la desolación, las contradicciones y tristezas de la época.⁹⁰ Pero su pintura no deja de proyectar cierto optimismo al estar revestida de un enfoque irónico: “el propio rumor de fondo, retardado, irónico y hermético.” Sus obras están repletas de referencias artísticas, (Lichtenstein, Guston, Katz, Larry Rivers, Hockney, Polke, Allen Jones...), y de motivos de diversos repertorios y procedencias, al apropiarse con indiferencia de los datos figurativos que necesitan. Sin embargo se distancian de sus compañeros de generación al no favorecer el dominio de la imagen icónica estandarizada, y otros registros actualizados del pop-art. Para Alonso Molina las yuxtaposiciones y encuentros que abundan en la obra de Leal tendrían asuntos en común con otro tipo de obras (los videos de la artista María Cañas) pues “practican una suerte de collage sistemático sobre el inagotable universo de retales imaginables que componen nuestros archivos contemporáneos, para a la postre componer, cada uno a su modo, la reordenación de un posible discurso” Este discurso, más lírico y reconcentrado en Leal estaría caracterizado por “la distancia formal y la casi virtuosa composición en equilibrio dinámico de elementos distantes que, a través de instantes brillantes, Leal logra cristalizar fuera de su origen, como si tratara de una *alta manera* contemporánea.”⁹¹

La crítica ha advertido de cómo “su compleja y rica iconografía puede dar pie a lecturas superficiales o herméticas” ya que encontramos en ellas aproximaciones a los géneros de la pintura, aproximaciones al paisaje y a determinadas arquitecturas, que pronto se convierten en imágenes veladas, interferidas. Es una propuesta antinarrativa, antidescriptiva, que esquiva temas cerrados, dónde convergen la cotidianidad, intereses personales o a la historia del arte, para defender la afirma-

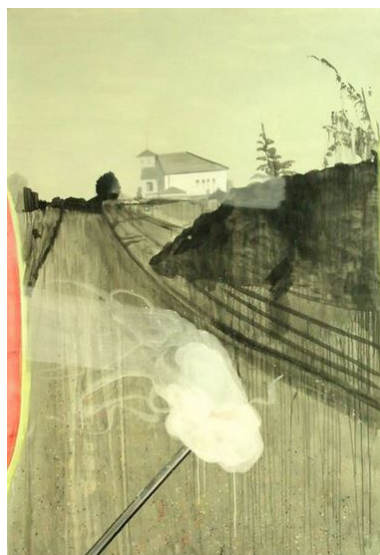


MIKI LEAL. LA LAGUNA



GUILLERMO PEREZ VILLALTA, AGUA 2007.

MIKI LEAL. LA CASA DE LOS CLUTTER 2008

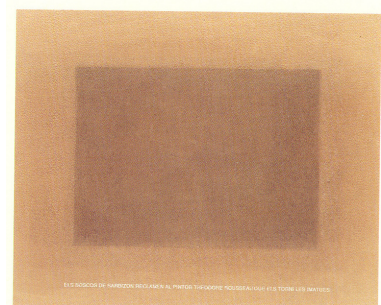


90 NAVARRO Mariano: “Miki Leal”, en TORRE AMERIGUI, I. (dir.): *Arte desde Andalucía ...*, p. 188.

91 ALONSO MOLINA, Ó.: “Una perspectiva inicial...”, p. 32.



PISTOLESSI, S/T



PEREJAUME, *LOS BOSQUES DE BARBIZON RECLAMAN AL PINTOR THÉODORE ROUSSEAU QUE LES DEVUELVAN LAS IMÁGENES*, 1995, MIXTA



PEREJAUME, MIXTA/PAPEL
RUTA DE PINTORES, 1996.

PEREJAUME, *PAISAJE EN EL MOMENTO DE SER REPRESENTADO POR UN ARTISTA*, 1995

MIKI LEAL, *SUMMER VACATION*, 2008.

ción de lo pictórico. El pintor Pereñíguez advertía este logro de Leal “la inserción de esa obra en tu propia experiencia, no como un diario o un relato paralelo, sino como la forma esencial en que se teje su vivencia de la realidad.” Recorridos que van del espacio íntimo del estudio, al paisaje que permite el viaje, Iván de la Torre encontraba en estos, ecos del paisajismo fotográfico norteamericano de los pioneros, casi con un sentido de evaluación geográfica, topográfica, provocando vértigo en el espectador.⁹² Señalando a Leal como transmisor de un camino y receptor de las enseñanzas de la generación de los 80, y de los referentes germanos e italianos, en aspectos generacionales o vivenciales que se aprecian en el influjo del paisaje mixturado, medio canadiense medio tropical, *El Bad Painter Sylvain Bouthilliete*, *El atao* (2003), y *Parque Jasper* (2004). De la Torre sitúa a Leal en la corriente europea de recuperación de un nuevo romanticismo pictórico.

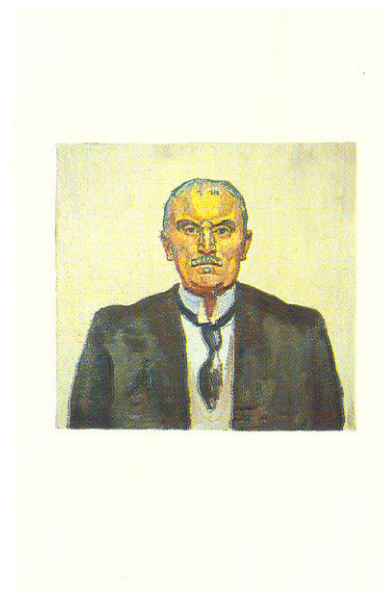
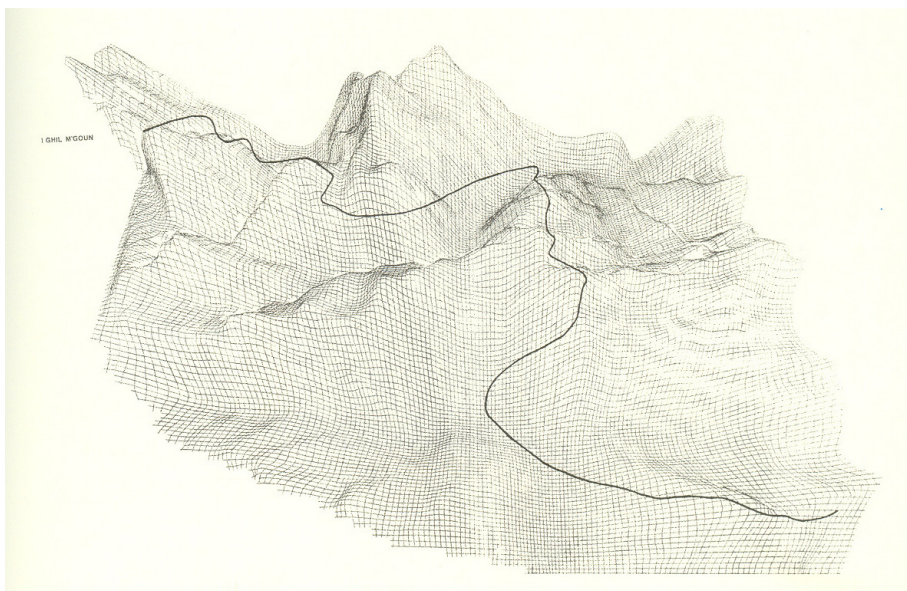
Gran parte de la obra de Perejaume se inscribe en un paisaje en constante diálogo con su propia tradición como género pictórico. Su origen romántico y la importancia de su descubrimiento para los pintores de la modernidad encuentran eco en estas obras, así *Ruta de Pintores*, hace referencia a esos recorridos en busca del motivo, en otras series el propio artista habría salido a *pasear* otros cuadros como en *Recorrido a pie con un cuadro de Ferdinand Hodler...* Perejaume está interesado en la idea de un paisaje capaz de representarse a sí mismo sin las mediaciones tradicionales del pintor. En el enorme lienzo que preparó para el MACBA en 1999⁹³, *Dejar de hacer una exposición*, pretendía crear un escenario sobrecogedor donde los propios cuadros dejan de ser un elemento pasivo para intervenir activamente en la construcción del espacio que ocupan. Así el artista reformula las relaciones internas del cuadro, y el paisaje se presenta como contenedor de su propio soporte físico, en un juego de significados y contenidos de clara vocación poética. El título alude a la necesidad de relacionar la producción artística con la capacidad creadora de la naturaleza. “Una vinculación que le acerca al movimiento romántico, tanto en su concepción poética como en sus resultados formales.”⁹⁴

La experiencia, el paseo, han dotado de nuevos significados al paisaje contemporáneo, la figuración representa también así nuevas cartografías como las de Tony Crabb o Regina de Miguel intentando aprehender un entorno en ocasiones desbordante, o la obsesión por el proceso de Juan Carlos Bracho. En *Tomando lecciones de Abismo*, de Miguel muestra un paisaje que no responde ya a un único punto de vista. Lejos de la melancolía de Leal, Carlos Bracho y Nati Bermejo se

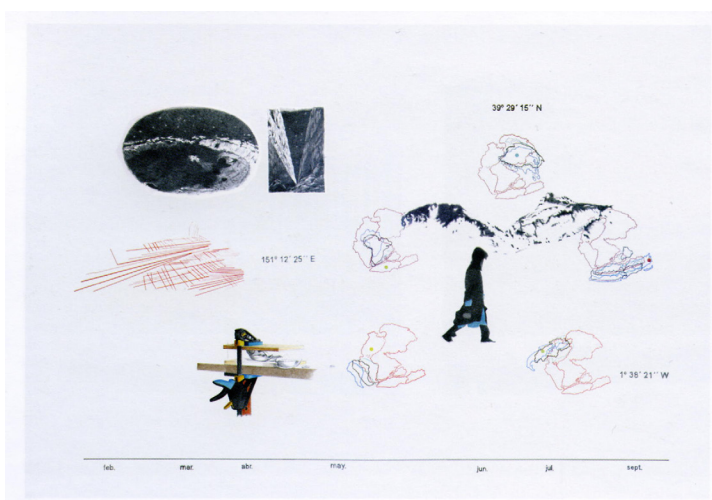
92 TORRE, Iván de la: “Miki Leal, Viento de cara”, en *Exit express* nº 35, 2008, p. 36.

93 *Dejar de hacer una exposición*. MACBA, Actar, Barcelona, 1999.

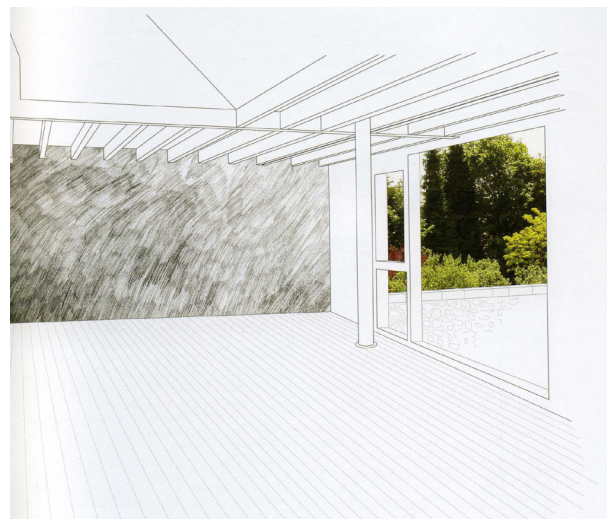
94 C.O.: “Perejaume” [en línea], en *musac.es*.



PEREJAUME, RECORRIDO A PIE CON UN CUADRO DE FERDINAND HODLER POR EL MONTE IGHIL M'GOUN -CORDILLERA DE ATLAS-, LOS DÍAS 4 Y 5 DE OCTUBRE DE 1996. SBAI ABDELHAIM, MOUNSIFOU ABDOU, JAUME TRABAL Y PEREJAUME, SERIGRAFÍA, 1996.

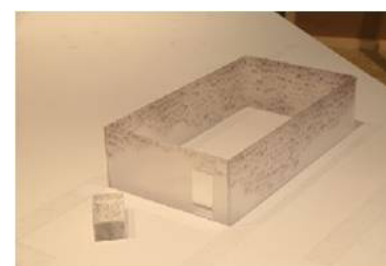


REGINA DE MIGUEL, *TOMAMOS LECCIONES DE ABISMO*, 2008



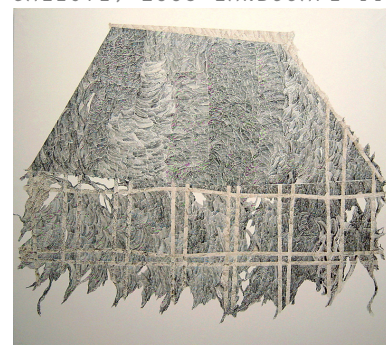
JUAN CARLOS BRACHO

acercan al concepto de lo sublime desde actitudes distintas pero ambos a través de un cuidadoso uso del dibujo. En Bracho lo figural es excepcional ya que da preferencia al proceso en su obra, pero toda ella evidencia una lectura romántica en torno a la experiencia intelectualizada del paisaje. Para Alonso Molina expresa una herencia cultural en la que dialoga “de Soll LeWitt al arte ornamental y la pintura decorativa (grutescos, marmolizados, taraceas, estarcidos, ese substrato recientemente atendido por Didi-Huberman); de Agnes Martin a las vetustas tradiciones del tapiz y la lacería; de Friedrich y su proyección metahistórica en el expresionismo abstracto norteamericano, a las intervenciones murales de la jovencísima portuguesa Martinha Maia.”⁹⁵ Por su parte en la dicotomía entre el individuo y el universo de Nati Bermejo pervive esa sublimación de lo inacanzable, pero también en obras como la destrucción del Edificio Windsor donde se apropia de un lenguaje cercano al fotoperiodismo, descriptivo, y recrea una “instantánea en



JUAN CARLOS BRACHO. *CUBO*.

GALEOTE, 2008 *LANDSCAPE II*



⁹⁵ ALONSO MOLINA, Ó: “Juan Carlos Bracho”, en TORRE AMERIGUI, I.: *Arte desde...* vol I, p. 44.



MANUEL VILCHES, 2010.



JAVIER GARCERÁ, MIXTA, 2002



TALAVERA, PASEO POR EL TIGRE, 2010.

VICKY USLÉ, DE NO ESTAR TU ENORME SERÍA EL BOSQUE, 2008.

MANUEL VILCHES, 2010. ÓLEO/IMPRESIÓN DIGITAL
TALAVERA, TSUNAMI ROSA, 2006

blanco y negro”⁹⁶, de una inmediatez temporal a priori ajena a la técnica dibujística. La extrema figuración dota al objeto de cierta categoría de monumentalidad, y permite reconstruir con espectacularidad un acontecimiento que forma parte del imaginario colectivo, desde el concepto de ‘lo sublime’ por el que el individuo se encuentra fascinado y aterrado ante la grandeza de la Naturaleza, en una visión romántica, y a veces incluso surrealista, de la obra.

Friedrich está presente en las ruinas industriales de Vilches, el artista vincula además pintura y fotografía como disciplinas. Las explosiones aparecen también en sus muros y de forma controlada en las construcciones de Philip Frölich, quien insiste en los sucesos escondidos entre los resplandores de su serie de cuadros nocturnos, donde misteriosas luces irrumpen de manera súbita *asustando a la noche* como reza el título de la exposición. También Talavera apela a la catástrofe natural en un *Tsunami*.

Por otro lado Zabell ha utilizado en dos de sus series pinturas de paisaje para alu-

96 s/a.: “Natividad Bermejo” [en línea], en *musac.es*.

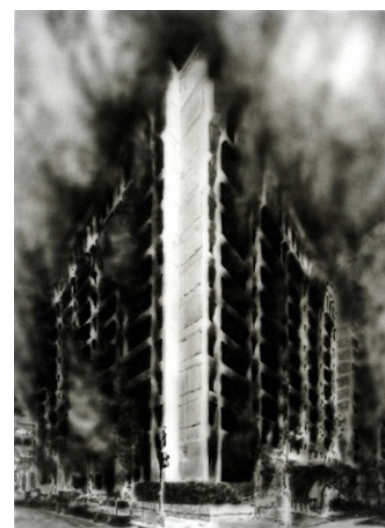
NATI BERMEJO. *WINDSORD*

dir a la experiencia musical como una experiencia subjetiva que no comienza ni acaba cuando lo hace la composición, sino que se enmarca dentro de la narración que acompaña nuestras vidas: “Las pinturas representan un mismo paisaje en tres momentos diferentes, enlazando de manera inversa e irónica con la lógica del paisaje sonoro, ya que construye una pintura de paisaje a partir de una experiencia sonora en vez de evocar un determinado paisaje mediante el sonido”⁹⁷

Paisaje pintoresco

La noción de paisaje se amplía y diversifica, una de las vías que tiene más amplio desarrollo es la que toma al paisaje desde la consciencia de su lugar como género en la historia de la pintura pero siendo revisado desde la ironía y el sentido del humor, y generando rupturas que desvíen el tema de su versión más tradicional, cuestionando tópicos, a la vez que rebajan tensiones sobre su capacidad sublimadora. Así sucede en las incisivas obras de Cuellar, donde Friedrich ha sido sustituido por Micky Mouse, o el paisaje de un billete se homologa con las mejores vistas; la naturaleza como representación nacional o souvenir en la postales recreadas de MP & MP Rosado; la tabla de surf en lugar de aquellas naves que surcaban mares y océanos, el ocio y la experiencia cotidiana frente a la historia y sus hazañas o arquetipos. El paisaje proporcionado por el cine desde las películas de indios y vaqueros hasta las de ciencia ficción, se introduce en las obras de Mestre o de González de la Calle, también mundos lejanos sólo accesibles en los documentales, o procedentes de los tebeos o lecturas de la infancia y que llegan a crear asociaciones imposibles como en las obras de Ángel Mateo Charris quien viene años dedicando series a la distopía (los objetos que no están dónde deben, las personas habitando un paisaje que no les corresponde), también en Carlos Pazos, y de forma más literal González de la Calle que ha titulado así algunas de sus obras. González también utiliza los paisajes convencionales para criticar la pintura como afición popular a través de concursos de pintura rápida, etc. El paisaje refleja mixturas y encuentros culturales por los que estos autores se interesan, las paradojas que produce lo exótico, los mestizajes, o colonianismos, o multiculturalismos como

97 ALONSO MOLINA, Ó.: “¿Luces, Cámara, Acción! [Hasta donde nos lleve..., p. 54.

PHILIP FRÖLICH. *S/T*, 2009. TÉMPERA/LIENZOPABLO ALONSO, *IWF* 2006, ACRÍLICO EN TELA IMPRESA.ZABELL. *TANNHÄUSER*, 2009CARLOS PAZOS.
CUERPOS Y PALMAS.



JOËL MESTRE

JOËL MESTRE. PAISAJISTA
OFUSCADO POR LA MANERA.

VICENTE BLANCO. STILL

GONZÁLEZ DE LA CALLE
GONZÁLEZ DE LA CALLE

señalara Charris.

Fernando Huici identificaba en Charris un soplido mordaz en las asociaciones delirantes, y a la vez reveladoras de misteriosas afinidades, un surrealismo “inseparable de un determinado sentido del objeto y de una sintaxis del collage que llevan asociados en origen una inequívoca y persistente raíz pop.” Definiendo estas obras como “mestizajes paradójicos, tan propios en definitiva de las apuestas generacionales que han venido irrumpiendo tras las crisis del dogma utópico de la modernidad.”⁹⁸ En el texto *Zeitgeist: Twin Peaks y Los Comedores De Loto* Charris señalaba una serie de televisión como desencadenante de un determinado ‘espíritu de los tiempos’ común con otros pintores de su generación crecidos en la era del vídeo clip, la televisión y la cultura de masas. La novedosa serie les impresionó por “su mezcla de desasosiego, normalidad, sentido del humor surrealizante, inquietantes latigazos visuales, cultura pop y anacronismos” y admiraban al director por su gran capacidad de crear “un universo a la vez accesible e inasible, repleto de guiños y claves ocultas, un engranaje que funciona en sí mismo, que incluye narración, mensaje y galimatías, pero también sugerencia y desconcierto, referencias visuales que parecen tomar un nuevo sentido en ese contexto; un lenguaje que deja sitio tanto al chiste como a lo profundo, que no escapa de lo popular y que se articula a través de capas de contenido, que es plenamente visual y a la vez se deja contaminar por casi todo.”⁹⁹ Estos aristas apuestan por una figuración realista, creíble en la que “la apariencia de realidad era buena para el encuentro entre la alta y baja cultura”, capaz del máximo artificio, y a la vez “de enterrar todo eso, de disfrazar todo eso de normalidad” capaz de captar “la idiosincrasia humana con despiadada y penetrante mirada”¹⁰⁰

Blanco

Por su parte Serraller partía del icono pintado de la nieve en la película *Solaris*, de Tarkovski como un “eficaz contrapunto metafórico para relatar el insondable

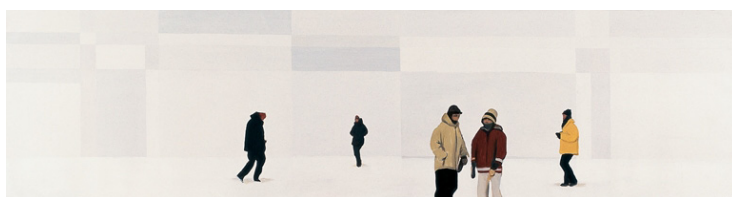
98 HUICI, Fernando: “El Hombre que sabía demasiado”, en CHARRIS, A. M: *Charris* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1999, pp. 25-31.

99 CHARRIS,  ngel Mateo: “Zeitgeist: Twin Peaks y Los Comedores de Loto” [en línea], en *charris.es*, 2007.

100 LEVIN, Gail: “El mundo de  ngel Mateo Charris”, en *Charris* (cat. exp.). Centre del Carme, IVAM, Valencia, 1999.



JUAN CUELLAR



CHARRIS, TRIVIA, 2003.

viaje a la raíz más honda de yo, la soledad total poblada por misteriosas imágenes” (...) “como símbolo de la heladora busca del hombre solo antes de su definitiva fundición cósmica, que, en propiedad, resultaría ser un viaje al fondo del día, donde el planeta de fuego le quemase, cual Ícaro, las frágiles alas de su níveo corazón” para afirmar que, “al igual que el renacimiento inventó el paisaje a partir del mismo momento en que miró la naturaleza sin otro interés que solazarse con su belleza, fue nuestra época la que la cubrió con un blanco sudario para que su contemplación no estorbase la plena emancipación del arte, el único paisaje idolatrado por una sociedad definitivamente secularizada.” Continúa Serraller con un recorrido de Friedrich a Malevich, de un poeta japonés del XIX y los impresionistas, como un viaje “del temible blanco inmaculado de la tela a esa acción desesperada, mística, simbólica y melancólica que supone su negra maculación: ese perentorio signo que convierte el blanco fundido de un final en un nuevo comienzo.” Considera a Charris entonces un artista crucial que manifiesta uno de sus rasgos más definitivamente modernos, “el del siempre recommenzado movimiento a partir de esa nada musical que deja el arte en blanco.” Y encuentra que en su obra “hay enterrada una insondable complejidad bajo una pulida superficie” para Calvo Serraller lo definitorio “es la experiencia límite del silencio, en cuya oscuridad se produjo el primer rayo de luz de la creación.” que corresponde a un artista “que avanza constantemente hacia el origen, que es como se orientan además los cazadores en la nieve.” Y menciona a la poeta Ingeborg Bachmann: “Desde que los nombres nos mecen en las cosas/damos señales, nos viene una señal, nieve no es solo la carga blanca de arriba/también es silencio, que nos sobreviene”. Sí; en efecto: ¡cuántas cosas hay enterradas en esa prehistórica nieve, siempre recommenzada, de la pintura! ¹⁰¹ La nieve figura en las obras de Gonzalez de la Calle, Vicente Blanco, Belén Franco, Carratalá o Perejaume.

101 CALVO SERRALLER, Francisco: “Blanco Cazador en la Nieve”, en *Charris. Blanco* (cat. exp.). Ed. Ayuntamiento de Madrid, 2003.



JUAN CUELLAR



MP & MP ROSADO



CALO CARRATALÁ



PEREJAUME.



BELÉN FRANCO, NEVADA, 2, 2009.

GONZÁLEZ DE LA CALLE, 2010





ARTURO PRINS. *ÓSCULO*, 2009.



CHARRIS. *LA SEÑAL*, 2003.

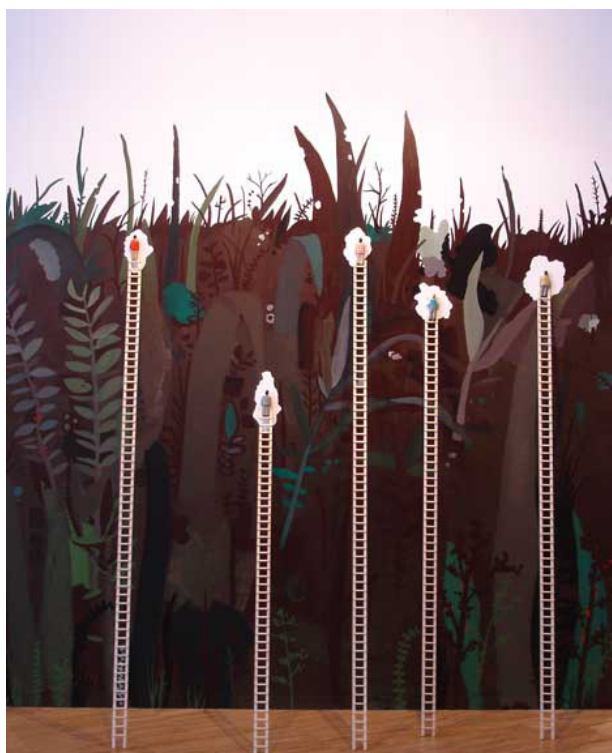
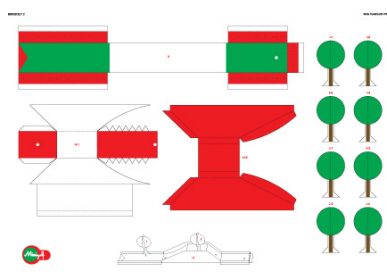


RAMÓN DAVID MORALES



GUILLERMO MORA, *CIELO DES-HECHO*, 2008.

RAFAEL G. BIANCHI. *MINI-GOLF*,



JORGE PERIANES. *OBJETOS Y PINTURA MURAL*

Juegos pop

No sólo nieve, todos los registros del paisaje sirven para permitir que estos pintores desarrollen la ironía y el error en la imagen, desde posiciones menos melancólicas, así el campo sembrado no respeta la línea de horizonte en la obra de Rubén Guerrero, los insectos atacan el soporte de las plantas de Perianes, una furgoneta sustituye su motor por una nevera en la obra de Talavera, y en la de Quintero la casa deja su molde inverso en el terreno. Pop e imaginación se unen para generar la sorpresa a través de un lenguaje descriptivo y preciso. En Peralta paracaídas y mecanos de la infancia, se unen con construcciones actuales: imponentes antenas y molinos de viento. Jose M^a Parreño que había definido a Chema Peralta como “un Ray Bradbury metido a pintor, que hubiera paseado por los desmontes de la Escuela de Vallecas”, señalaba la exactitud y la fantasía de estas composiciones: “fantasía también y hasta pedir clemencia, porque en ocasiones uno querría encontrar en sus cuadros algo que viviera fuera de ellos. Ya sé que hay casa, árboles, cuadrúpedos, pero son arquetipos, elementos de un cuadro sinóptico con que el pintor resume el mundo. O son el atrezzo de una mascarada organizada por la realidad para darnos definitivamente el esquinazo”.¹⁰² Las series posteriores de Peralta perderán todos estos juguetes y se aferrarán al paisaje deshabitado que se ha visto más arriba, la crítica señalará el cambio: “Hace unos años, Chema Peralta parecía residir permanentemente en el parque de atracciones blancafortiano, en el ‘jour de fête’ tatiesco. No veremos más estas ficciones bañadas con una luz extrañamente irreal, no podremos visitar más esos ‘pequeños mundos’, en el sentido kleeiano. Cuadros donde perderse.”¹⁰³ Pero otros artistas seguirán cultivando una figuración en la que interviene la fantasía y las emociones de la infancia, como las tiernas

102 PARREÑO, Jose M^a: “Catástrofes de Mecano”, en *Chema Peralta, Pinturas* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 1999, p. 9.

103 BONET, Juan Manuel: “Imagen primera de Chema Peralta”, en *Chema Peralta* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2004, s.p.



PERALTA. *GALÁCTICO I*, 1997-98.

PERALTA, *LLAMANDO*, 1998.



PAISAJE



TALAVERA



RAMÓN DAVID MORALES. *TRACTOR DESTRUCTOR*, 2010.



JORGE PERIANES

CRISTOBAL QUINTERO



FIGURACIONES
415



CHEMA LUMBRERAS, 2006



IDOIA MONTÓN



JAVIER DE JUAN. ESPAÑA ES UN PAÍS MONTAÑOSO.



ÁNGEL SESMA. RETIRO CUT

PAULINE FONDEVILLA.
EL CAIRO, 2009.

JOSE LUIS MARÍN. EL HIJO DE ASTARTÉ

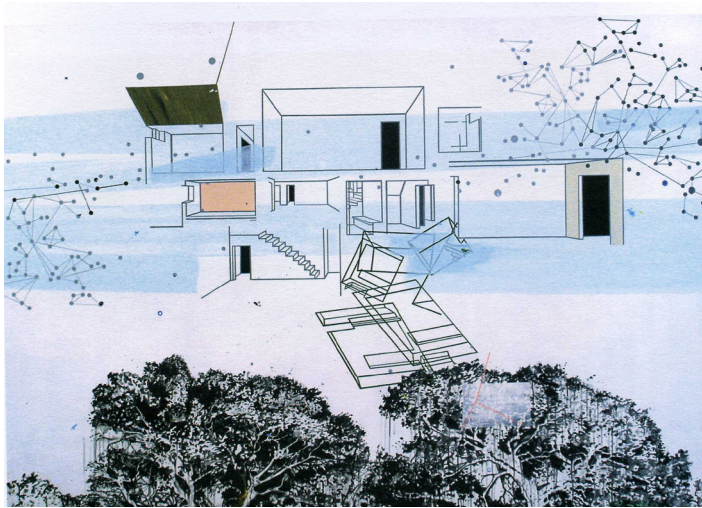
y delicadas imágenes de José M^a Marín, o las referidas a los cuentos infantiles de Idoia Montón, o Chema Lumberras, planteadas con lenguajes expresionistas en ella, y más cercanos a la ilustración en él, de este ámbito proceden también las composiciones de Javier de Juan, o las luminosas y vitales propuestas de Sesma o Pauline Fondevilla influidos también ambos por las soluciones de la ilustración. En el cruce de esta disciplina y los objetos de la infancia aparecen obras que reproducen sus formas, como las piezas de una maqueta que recrea Adrián García con los elementos del paisaje.

Arquitecturas y escombros

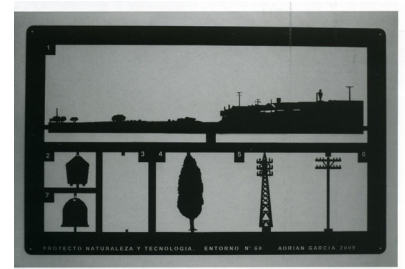
Desde el diseño y nuevas soluciones arquitectónicas se abordan gran parte de obras actuales que piensan el paisaje como solución a problemas de habitabilidad de espacios, ecología y reorganización urbana pero también en muchas de ellas está implícito el viaje y sus percepciones del lugar.

Desde la ecología y una preocupación por el medio ambiente surge la obra de Fede Guzmán y algunas obras de Cristina Lucas. Los conceptos de memoria y vacío se suman en el trabajo de Regina de Miguel (Málaga, 1977), en el que imágenes oníricas y estructuras arquitectónicas, aparentemente inconexas y suspendidas en el espacio, pueden interpretarse tras una segunda lectura: “Como si de mapas cartográficos se trataran, la artista habla de su propia realidad, midiendo aspectos de la vida psíquica y social intangibles.”¹⁰⁴ Las leyendas que aparecen en esos mapas, revelan un escenario metafórico que pone de manifiesto la multiplicidad de relaciones y variables que componen la realidad del individuo y los distintos vínculos con su entorno. La memoria privada también dirige las cartografías de Toni Crabb, en ellas el hermetismo de una abstracción deja ver huellas de lo figural, en sus signos, acotaciones y marcas, una obra de aspecto povera en la que los recorridos y comprensión del relato: “ofrecen una delicada perspectiva sobre la capacidad de la disciplina para abordar el mundo de la vida sin renunciar a recrear su propio

104 s/a.: “Regina de Miguel” [en línea], en *musac.es*, 21/11/2008. Exp. *El aire aún no respirado*



REGINA DE MIGUEL



ADRIÁN GARCÍA GUTIÉRREZ



GEMMA CLOFENT

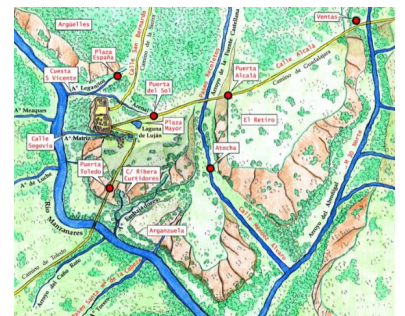


ESTHER PARTEGÁS. *WORLD DON'T FORGET AUSCHWITZ*
DAVID E MARCHIORO



FEDE GUZMÁN

MANUEL VILCHES. 2010. *FLATNESS*.

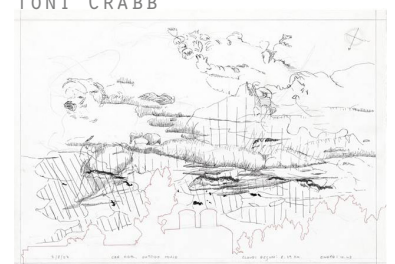


CRISTINA LUCAS, *LA EXTRAÑA VIDA DE LAS AGUAS MUERTAS*, 2007. VÍDEO.

ensimismamiento formal.”¹⁰⁵

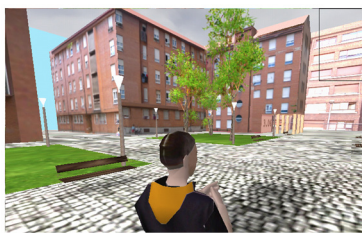
Las obras de Esther Partegás se inscriben en esa preocupación por los nuevos espacios de convivencia, un concepto de ciudad hostil que no facilita la vida a sus ciudadanos, chalets adosados, acumulaciones aberrantes, son cuestionadas aquí desde la ironía y el humor delatando la entrega y sumisión de los ciudadanos a sistemas de vida insoportables. Manuel Vilches también reflexiona sobre estos temas partiendo de la casa-contenedor como estructura a partir de la cuál se genera esa idea de urbanismo inaceptable que pone en cuestión el propio concepto

TONI CRABB



FIGURACIONES
417

105 ALONSO MOLINA, Ó.: “Tiempo de Dibujo...”, p. 11.



GEMMA CLOGENT. BORDER GAMES
GIJÓN FIAMBRERA



PIJUAN. CASA

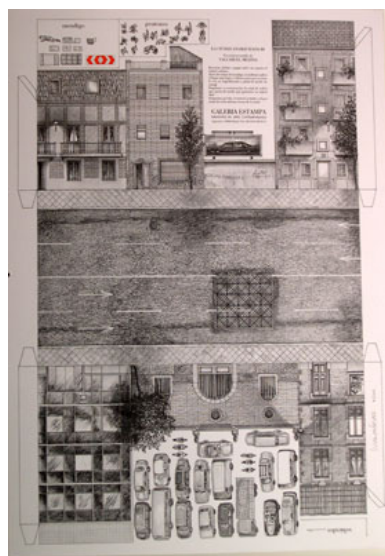


IGANCIO GARCÍA.



XAVY MUÑOZ, DREAMING CITY.

ISIDRO VALCÁRCEL MEDINA.
ARQUITECTURA ANARQUISTA.
1990



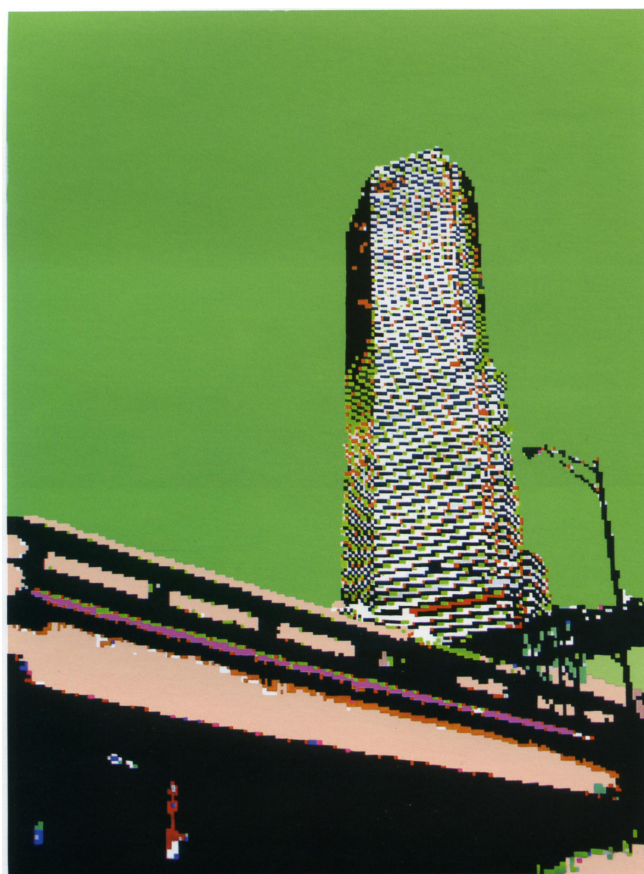
MANU MUNIATEGUI

de paisaje. Gema Coflent insiste en esa idea del desasosiego que este genera, en el estudio de la estructura, la simetría especular y el reflejo, con imágenes de la urbanizaciones adosadas como sistemas sociales repetitivos y anodinos pero a pesar de eso deseados.

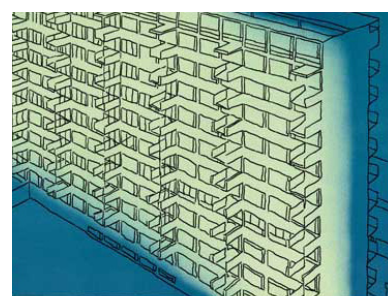
Las grandes capitales ofrecen desde la visión más optimista en perspectiva aérea de Fernando Bellver, a las críticas de Chus García Fraile titulando imponentes rascacielos con los escandalosos precios que ha costado levantarlos; desde desproporcionados edificios que invaden las costas generando un urbanismo turístico aberrante como en las obras de Calapáez o Manu Muniategui, a las aparentemente inocentes obras de Isidoro Varcárcel Medina, quién se muestra crítico con la arquitectura funcionalista, integrada y rentable, y propone obras basadas en la ironía y el juego, como *La ciudad anarquizada*, 1991, o *Do it yourself*, en los que Madrid se muestra como recortables infantiles. La inquietud ante los espacios urbanos también está presente en la obra de Iván Larra, recrea almacenes industriales, zonas portuarias dónde se realizan grandes operaciones mercantiles y en las que “Algo muy cercano a la crueldad, a la violencia, pues, en cuanto factor que aliena, degrada o anula al sujeto, latía bajo esas imágenes de impoluta factura”¹⁰⁶. Este tipo de obras nos recuerdan la carencia de procesos de planificación en la actualidad: “Una de las razones del desorden de la ciudad contemporánea se debe a que esta no se dibuja. El dibujo, en urbanismo, define la forma del espacio urbano,” recordaba recientemente Oriol Bohigas en una reflexión sobre la arquitectura actual, que está atravesando una crisis moral, funciona bajo las condiciones del capitalismo, y se rige por un ritmo de producción aislado de la crítica intelectual, para el arquitecto: “Vivimos en una sociedad que prima la teatralización de los problemas sobre la búsqueda de soluciones realmente necesarias.”¹⁰⁷ Inevitablemente la ciudad es un motivo recurrente para la figuración desde los noventa, no sólo por sus posibilidades plásticas sino por las implicaciones sociales de un entorno que tiende a perder sus atributos, su singularidad para llegar a homogeneizarse, y globalizarse, una ciudad sólo pensada en términos de mercado

106 ALONSO MOLINA, Óscar: “Y la nave va” [en línea], en *zambucho.com*, 8/03/2007.

107 GUERRERO, Alicia; MASSAD, Fredy: “Oriol Bohigas. El peso de la experiencia”, en *Exit express*, nº 50, marzo 2010, p. 14.



CHUS GARCÍA FRAILE

E. PARTEGÁS. *M-CITY BARBER*CALAPAEZ. *ARQUITECTURA-53*

y consumo. El trabajo de numerosos artistas se desplaza para intentar ofrecer alternativas, como es el caso de la implicación en la búsqueda de soluciones viables al feísmo y sin razón del urbanismo periférico en las que se inscriben numerosas propuestas de Pérez Villalta a modo de intervenciones en espacios concretos. Desde la pintura se señala la voluntad utópica de las obras, como construcciones abiertas, habitables en las que la ciudad “nos exige ser más modestos, receptivos y cuidadosos con la música interior de las cosas que nos rozan cada día, que nos invita a reconstruir con amor y nobleza nuestro mundo despedazado.”¹⁰⁸ los pintores parecen intentar detener el tiempo, invitar al espectador a que descubra las posibilidades de la ciudad, evitar la homogeneización, ofrecer lugares propios y reducir el hiper-espacio que nos rodea, dar visibilidad a estas ciudades invisibles, recuperar la figura del flaneur frente a la de simple consumidor en continuo desplazamiento. Estas obras, que se relacionan con las dimensiones políticas y culturales de cada zona, surgen del cuestionamiento del espacio urbano tal y como se concibe mayoritariamente, y abogan por crear espacios simbólicos y evocadores. De este modo en el cambio de siglo conviven una amplia variedad de registros desde precisas y descriptivas composiciones cercanas al realismo, a los fríos y austeros complejos aislados de Illán o de Paco de la Torre u otras propuestas de los denominados metafísicos, y posturas críticas, todos ellos se van a ocupar de casas y bloques de edificios, resaltando la inexistencia de figuras humanas en la mayoría de las composiciones y dando preferencia al vacío como muestran las obras geométricas y de gran plasticidad de Martín Godoy o Marcelo Fuentes, de riguroso orden constructivo, o los inquietantes escenarios de Pina. En el descubrimiento de la



FERNANDO BELLVER

VILCHES, *S/T, LUZ DE PIEL*
2007, IMPRESIÓN-ÓLEOFIGURACIONES
419

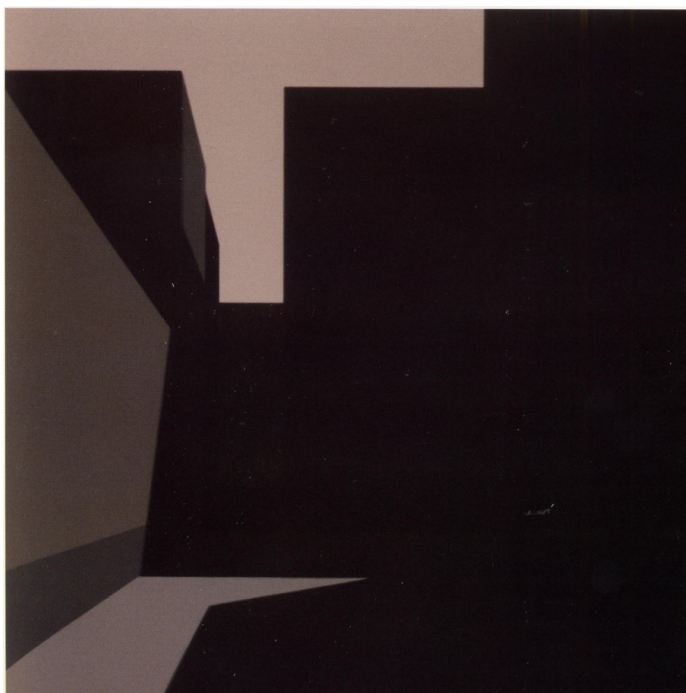
108 GÓMEZ PORRO, F.: “El Madrid vacío de Alberto Pina”, en *Alberto Pina* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway (ed.), Madrid, 2001, s/p.



IVÁN LARRA



PEDRO SALABERRI



MARTÍN GODOY



PEDRO ESTEBAN, LA ESCUELA, 1997

MARCELO FUENTES

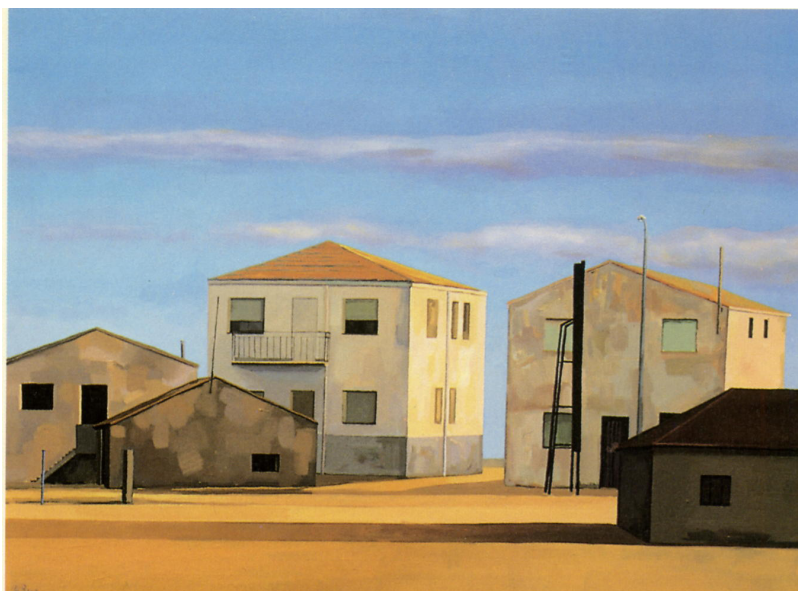


ciudad Bonet decía deberle mucho a Marcelo Fuentes “mi primera aproximación a una cierta Valencia entre thirties y forties, entre racionalista y expresionista. Inolvidables son sus visiones de la Finca Roja, de la Facultad de Farmacia, de ciertos chaflanes redondos. A partir de ahí, Juan Lagardera y yo mismo, fabulando, dimos con el sendero de lo que en 1998 sería la muestra del IVAM La ciudad moderna, una muestra histórica en torno a esa Valencia racionalista.”¹⁰⁹ En el reduccionismo que practican estos artistas encontraba Fernando Zamanillo “un silencio de evacuación, de abandono, de éxodo quizá”¹¹⁰, y Rubio Nomblot una sensación en estado puro, indefinible y de rigor insolente “rigurosa monocromía: ningún pintor puede, en esta época, sobrepasar el grado cero, porque todas las casas de la pintura están ocupadas.”¹¹¹ Para Nomblot además, en esas ciudades desprovistas de lo que les da sentido, sus habitantes, sus retratos, no es que el artista suprima lo accidental sino que elimina lo que creemos es esencial. Al dejar los edificios relacionados con la luz y el espacio, estaría señalando lo fugaz e irrepetible y que pasa desapercibido, la paradoja de que “es lo volátil, es el *humo* lo único que puede quedar”. Chus Tudelilla veía estas composiciones de Martín Godoy como si de naturalezas muertas se trataran, donde como dice Samaniego la imagen contiene a la vez el objeto y su emoción contemplativa, el tiempo ocupa el lugar de la narración, donde nada ocurre ni se espera que algo suceda. la misma visión quieta puede aplicarse a las obras de Pina, aquí no hay confusión, una luz plena deja ver la verdad de las cosas. Carlos Pérez los relacionaba con la atmósfera irritante y obsesiva de la Nueva Objetividad, resistiéndose a incluirlo en la larga lista de artistas finiseculares de propuestas figurativas (nada inquietantes pero que parecían señalar una probable estética del siglo XXI), para situarlo junto a artistas de otras disciplinas, el Bogdanovich de *The last Picture Show*, que utilizan la arquitectura para insultar al espectador. ya

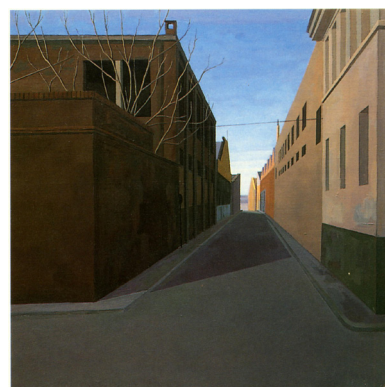
109 BONET, Juan Manuel: “Un retrato, pieza a pieza”, en *Pieza a pieza* (cat. exp.). Instituto Cervantes, Madrid, 2003, pp. 9-13.

110 ZAMANILLO, Fernando: “La sombra, doble de los cuerpos. La luz y el silencio, en fin.”, [en línea], en *galeriasiboney.com*, 09/2005.

111 RUBIO NOMBLLOT: “El orden de las sensaciones”, en Fernando Martín Godoy. *Humo* (cat. exp.). Ed. Galería Utopía Parkway, Madrid, 2007, pp. 4-8.



ALBERTO PINA, CASAS, 1997.



ALBERTO PINA. FÁBRICAS, 1998.

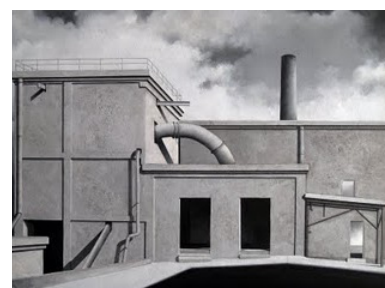
que la incomodidad de las pinturas de Alberto Pina “están directamente relacionadas con su actitud y, en consecuencia, con la particular obsesión por presentar las cosas en toda su amplia y convencional normalidad.”¹¹² Sobre ese aspecto de una ciudad normal Alejandro J. Ratia¹¹³ recordaba el cheque en blanco de Murnau para inventarse una ciudad contemporánea: “No una ciudad imposible, que no pudiera encontrar en ningún sitio, sino la ciudad convencional, tan tópica que ninguna de las reales competiría en verosimilitud con ella”. Ratia encontraba en el hecho de complicarse así la vida, el intento paródico de simplificar la realidad, al mostrarse demasiado ruidosa, difícilmente digerible y engañosa. La maqueta de la ciudad muestra un sistema “las maquetas son ese elemento extraño, que sirve para depurar la realidad de toda su ganga de infra-realidad, de realidad-ruido.”¹¹⁴ Ratia recurría también a las observaciones de Eric Darragon sobre Cailebotte, “ha descubierto una forma de jerográfico realista, un signo mediante el cual la ciudad manifiesta aquello que contiene de extraño, de inobservado, de poético” y acudía al personaje galdosiano que desenrollaba en la calzada una alfombra de adoquines “No hay mejor imagen para convencernos de que la ciudad es una ficción, una alfombra extendida sobre el mapa, a la orilla de algún río, un escenario cuya geometría denuncia a las claras su escandalosa falta de realidad”¹¹⁵

La ciudad del siglo XXI es una ficción compleja, una amalgama de multitud de fragmentos cuya unidad es difícil de componer, su línea de horizonte se forma con grandes estructuras de perfil afilado y hostil, su vida se organiza en función de centros comerciales, parques temáticos o núcleos de servicios integrados, que son los nuevos paradigmas de convivencia y movilidad del sujeto. Como recogía Francesc Muñoz las nuevas dinámicas urbanas insisten en la aterritorialidad del paisaje, se configuran paisajes comunes, clonados, orientados no ya al consumo de un lugar sino al consumo de su imagen; y se produce un proceso de vulgarización por el que se eliminan diferencias por criterios estandar, simplificando y



ILLÁN ARGÜELLO, NOCTURNO DEL NÚMERO 23

ALEJANDRA ROUX, LA SOMBRA DEL OLVIDO



112 PÉREZ, Carlos: “Alberto Pina, un pintor estricto (e incómodo)”, en *Alberto Pina* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., 1999, s/p.

113 RATIA, Alejandro J.: “El señor que pone las calles” [en línea], en *fernandomartingodoy.com*, 2006.

114 *Ibid.*

115 TUDELILLA, Chus: “La Línea”, en *Exit Express*, nº 42, feb. 2009, p. 33.



MAÑAS, FALSA PARED

ESTHER MAÑAS. 7
INSTALACIÓN

MARTÍN FREIRE, INSTALACIÓN

eliminado la diversidad y complejidad de las urbes, en un proceso de banalización del urbanismo.¹¹⁶

Las composiciones de Martín Freire y Juan López van a construir sus obras representando esa mirada fragmentada y plural, repleta de estímulos visuales difíciles de aprehender, y que funcionan bien como obstáculos a evitar, o bien como elementos por los que nos dejamos seducir, luminosos, carteles, señales, forman un entorno que transforma nuestra visualidad y que es recogida por estos artistas a través de instalaciones donde la pintura convive con el video, u otros objetos, por lo que muchas de sus piezas pueden situarse dentro de ese marco indefinido y extenso llamado 'pintura en campo expandido', pretendiendo envolver al espectador, como una "advertencia a la complejidad del mundo visual contemporáneo, en especial asociado a la publicidad, recordándonos lo sofisticado de la circulación de los signos, la señalética y los logos en las redes de comunicación de nuestro presente."¹¹⁷ Freire invita al espectador a reflexionar sobre el impacto de lo publicitario en aspectos fundamentales de nuestro comportamiento. Elige elementos del entorno cotidiano y "los somete a un proceso de desvirtuación crítico bajo una doble metodología: por un lado resalta los valores plásticos, cromáticos, espaciales de los soportes publicitarios, eliminando cualquier referencia comunicadora, algo que sucede en la instalación *Parque Temático* (2007), por otro intenta humanizar los fríos mensajes públicos, ya privados o institucionales, incluso in situ."¹¹⁸ Por su parte Juan López (Cantabria, 1979) también interviene sobre los muros en el espacio de exposición, con diversos materiales a modo de collage, como cintas adhesivas, dibujos, textos y videos, recrea, por ejemplo, la incursión de una grúa limpiacristales en la visión desde el interior de una oficina. El lenguaje del grafiti y de las pintadas callejeras son para Juan López zonas de comunicación francas en las que los integrantes de una comunidad pueden dar a conocer sus inquietudes, de aquí que vuelque sobre su obra esa capacidad comunicativa.

Estos artistas comparten las expresiones y manifestaciones juveniles, entendidas a modo de subculturas, con otros artistas de su generación como Rubén Guerrero, ya sea la propia publicidad y el diseño, como por el lenguaje visual en constante

116 MUÑOZ, Francesc: "urBANALización: paisajes comunes, lugares globales" [en línea], en *webpages.ull.es*

117 ALONSO MOLINA, Ó.: "Martín Freire", en *Inicial 08...*, p. 26.

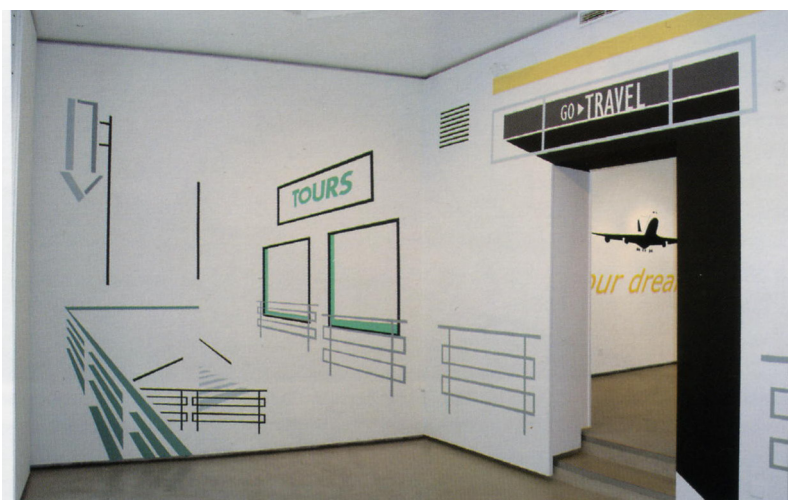
118 TORRE AMERIGUI, Ivan de la: "Martín Freire", en ALONSO MOLINA, Ó.: *Inicial 08...*, p. 26.



JUAN LÓPEZ, INSTALACIÓN



ESTHER PARTEGÁS.

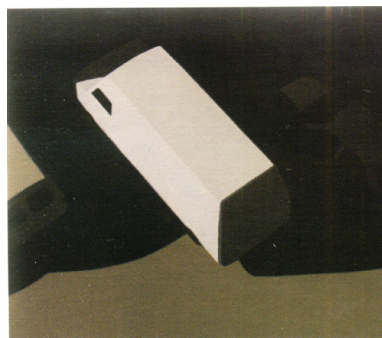


ESTHER PARTEGÁS, INTERVENCIÓN

evolución de los cómics, lo que les lleva a introducir mensajes directos en los espacios urbanos de mayor concurrencia.

Con una estética similar va a componer sus imágenes Esther Partegás, como en las que crítica la sobreabundancia de lo publicitario y lo perjudicial de sus mensajes, a través de la representación de esos uniformantes complejos comerciales, recreaciones de lobbys de empresas privadas (*Samesation*, 2002), en los que trastoca los mensajes publicitarios, y propone una lectura inquietante de las vallas publicitarias (*Sí quiero*, 2000) en un trabajo que desde finales de los años noventa, se centra en una temática que explora el paisaje urbano de la sociedad de consumo. En la obra de Partegás también aparece la ciudad entendida como bosque plagado de signos, pero también como conglomerado de infinitos no-lugares, una metáfora que se convierte en referente, y que ha llevado a Partegás a representar una sala de espera de un aeropuerto, una cualquiera, puesto que todas son iguales, (*To from from at across to in from. The centerless feeling* 2001); como lugares comunes, tránsitos hacia ninguna parte, eternas y repetitivas esperas en un 'no lugar.' El aeropuerto supone además otro aspecto de la sociedad de consumo actual en la que éste se ha asociado directamente a la idea de movilidad. Nuevos productos como el denominado *low cost*, propagan. La vulgarización del transporte aéreo por su democratización y la rapidez en que se ha hecho una acción cotidiana para muchos, favorece el concepto de consumo transitorio entre lugares. La asunción de la movilidad como nuevo código cultural, conlleva a que el consumo se entienda con relación al desplazamiento incluso en la propia ciudad, ya que los nuevos consumidores están guiado por la adquisición de experiencias o historias mucho

JUAN LÓPEZ, ELEVADOR.
INSTALACIÓN



MARTÍN GODOY



CRISTIAN DOMEQ



ÁNGEL SESMA. ROYAL

PELLO IRAZU, CAR, 1997
2000.

FÉLIX DE LA CONCHA, PLAZA DE ORIENTE Nº5 O LOS CUATRO JINETES, (POLÍPTICO), 1995

más que por el universo de lo fijo. No se coleccionan objetos sino emociones y experiencias que se insertan en opciones organizadas por temas (salud, cultura, etc.) El low cost es un concepto que encaja, como advertía Muñoz¹¹⁹, con la iconografía de la juventud, ya que ensalza valores como la flexibilidad, el cambio permanente y la movilidad máxima, e incorpora un tiempo maleable y un espacio dúctil. Estas características parecen describir al mismo tiempo las obras que componen estos jóvenes artistas, lejanas de la obra concreta y fija que suponía el cuadro. Quizás estas experiencias, de comunicación, movilidad y visibilidad hayan generado una estructura de la obra distinta. Si en el pasado siglo el desarrollo del tren de vapor fue determinante para la formulación del arte moderno, -traduciéndose la velocidad en “operaciones de aligeramiento, economía, estandarización, y abstracción de los procesos artísticos”¹²⁰ como advertía Rocío Robles-, quizá en la actualidad esa relación tenga continuidad en la fascinación del pop con la experiencia determinante del *low cost* y su estrecha relación con el consumismo, y éstas sean finalmente definitorias de las estéticas del presente siglo.

Este concepto móvil y la preferencia por la experiencia que lo sustenta, sustituye esa imagen fija del objeto que en los noventa permitía a algunos artistas como a Felix de la Concha y otros interesados en una factura realista, manifestar su cercanía por los monumentos y espacios que caracterizan su ciudad de residencia, o representar las estaciones de trenes como emblema de una estética, Ballester, y un largo etc. Estas tradicionales estaciones de autobuses y trenes, intercambiadores, etc. han sido representadas desde lenguajes más sintéticos y fríos por Illán Argüello o Paco de la Torre y otros artistas de la denominada vía metafísica como Charris quien ha desplegado una fascinación pop por las escenas de aeropuertos y aviones, y quiere recuperar el fuerte poder de evocación y misterio que transmitían en las imágenes cinematográficas, así como la melancólica idea de viaje

119 MUÑOZ, Francesc: *Op. cit.*120 ROBLES TARDÍO, Rocío: *Pintura Humo, trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. La Biblioteca Azul, Serie Mínima, nº 21, Siruela, Madrid, 2008, p. 35.



P. FRÖLICH



CIDRÁS



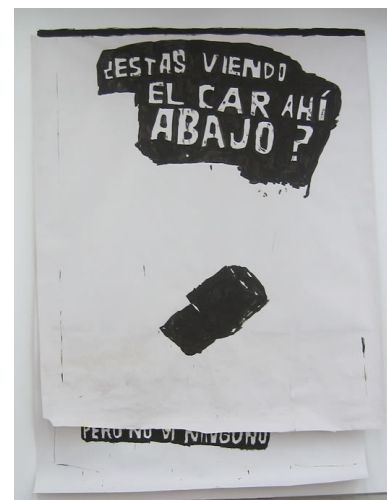
BOSCO CARIDE.



EUBA



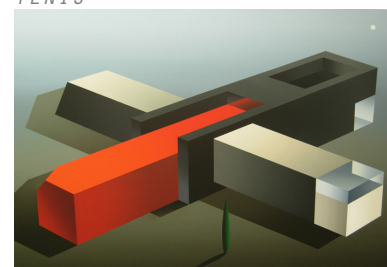
UBAY MURILLO.



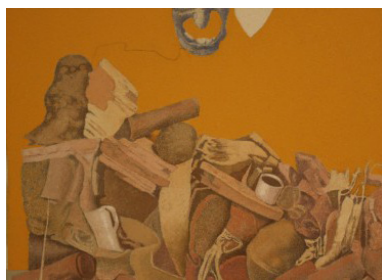
JON MIKEL EUBA, 2003

con una gran carga literaria, que proviene también del cómic. En *September Song* realiza un homenaje a los pasajeros afectados por el 11S, evocando a Dis Berlin. La representación del coche también va a responder a esta imagen fija. Describen la ciudad como un espacio determinado por su uso social basado en la presente cultura de la movilidad, trabajo ocio, consumo... El coche aparece como elemento inevitable en el recorrido urbano, integrado en el entorno y ampliando la sensación de instantánea buscada por numerosas obras, o aislado y visto como por una cámara de vigilancia u objeto delatado por infrarrojos en Martín Godoy, en el que se ha convertido en verdadero motivo junto con la furgoneta. En las obras de Domeq también aparece pero suma carga narrativa en sus sugerentes accidentes que parecen ser más bien recordados. Motos y caravanas ampliarán los registros hacia la cultura juvenil, siempre en tránsito.

Los artistas van a referirse así al paisaje que habitamos y reconocemos, con el que interactuamos física y emocionalmente: “Es en las fisuras e imperfecciones del espacio urbano contemporáneo, tan homogéneo y aséptico, donde me interesa encontrar e hilvanar narraciones de carácter personal. Éstas conviven, se mezclan y se construyen paralelamente a las estructuras totalitarias”¹²¹ explicaba Partegás. De igual forma Abraham Lacalle (Almería, 1962) se refería a la elección de celdas, del aeropuerto, y de otros espacios de la ciudad, para hacer referencia a esos lugares donde nunca sucede nada, asuntos que entiende como metáforas de la realidad vistas desde la arqueología de lo íntimo. Para Lacalle “El lugar donde nunca pasa nada es el del ‘yo’, es el de la conciencia de la persona o del artista. Es esa idea Lacaniana de que el ‘yo’ es la enfermedad de occidente. Así, el ‘yo’ es una habitación en eterno fracaso, llena de trucos para sobreponerse al miedo.” En sus figuraciones prácticamente abstractas lo que Lacalle pretende representar “Es lo que podíamos llamar la habitación del parcheo continuo. Desde un punto de vista humorístico intento hacer algo que se podría llamar un análisis del “yo” del

ÁNGEL MATEO CHARRIS,
SEPTEMBER SONG, 2002.P. DE LA TORRE. ESTACIÓN DE
AUTOBUSES II, 2005.ILLÁN ARGUELLO. CANCHAS DE
TENIS

121 s/a.: “Esther Partegás” [en línea], en museoreinasofia.es, 19/12/2007.



SERGIO SANZ, *METAMORFOSIS*, 2008



PACO CORTIJO, 1996, DETALLE,



SANTIAGO TALAVERA
DETALLE



SANTIAGO TALAVERA, *S/T*

TALAVERA,
NO ME FALTES NUNCA.



artista. Se trata de la habitación o el espacio de la conciencia".¹²²

Como estado mental, eran explicados también los escenarios urbanos de Philip Frölich, Octavio Zaya que ponía en duda la figuración de una factura próxima a los recursos fotográficos "Aunque aparenten formas individuales figurativas, estas pinturas ni reclaman ni invocan ningún principio de cohesión y de unidad porque son espacios evasivos, de fluctuación y ambigüedad." Zaya pensaba que tales espacios no respondían a inquietudes narrativas sino a espacios interiores, espacios ocultos: "a nuestro cuerpo, en silencio; espacios encubiertos, escondidos, secretos para nuestra conciencia. Nuestros traumas, nuestras fantasías, nuestros recuerdos nos resultan más extraños y oscuros que nuestra realidad diaria, pero cada uno de nosotros, tal vez inadvertidamente, tal vez sin sospecharlo, o tal vez con esfuerzo y terror, va urdiendo ese otro espacio esencial de nuestra existencia por el que nos aventuramos conscientes de que nuestro cuerpo es el espectador que tiene la clave del engaño y los medios para el atrevimiento de la aventura". Para Zaya la pintura sin narrativa, sin historias, sin descripciones, nos acerca también al mundo: "los espacios de la mente no son representaciones del mundo; la pintura no es la realidad; el paisaje pictórico no es el territorio. Y sin embargo, cada una de las pinturas, a su modo, nos invita a reflexionar sobre el mundo y sobre nuestra pertenencia o no a esta otra realidad –la tuya pictórica– que vemos". El autor recurría a un texto del XIX de R. W. Emerson que decía "Cada hecho natural es un símbolo de algún hecho espiritual. Cada apariencia de la naturaleza se corresponde con algún estado de la mente, y ese estado sólo puede ser descrito presentando esa apariencia natural como una pintura".¹²³

Sin embargo la mayor parte de la crítica ha atribuido a Frölich voluntad narrativa, al representar espacios como escenas en la que ha ocurrido algo seguramente dramático. El artista construye primero una maqueta del sitio que destruye tras pintarlo, la ficción por tanto se genera en varios pasos. Estos cuadros de lugares urbanos, obras paralizadas con sus escombros y plásticos, son expuestos con paisajes de montañas también irreales, el artista parece querer equiparar el carácter sublime tradicionalmente atribuido al paisaje natural a estos espacios aparentemente poco significativos, o destacar a través de ambos como el paisaje es en si mismo una

122 LACALLE, Abraham: "Un Lugar Donde Nunca Sucede Nada" [en línea], en museoreinasofia.es 29/03/2005.

123 ZAYA, Octavio: "Philip Frölich" [en línea], en soledadlorenzo.com,



A. PINA. RUINA.

construcción.

Restos de obras abandonadas son el escenario también en el que Cortijo sitúa a su personajes ocultos tras satisfechas máscaras y que disimulan oler flores que son de tela o plástico. Los espacios residuales, antes fábricas abandonadas, construcciones periféricas, ahora la multitud de obras que genera la construcción especulativa, acompañan a esas figuras ensimismadas, lugares creados y destruidos por el avance de un capitalismo desmedido. Frente al concepto de ruina como objeto con una historia detrás, un pasado del que tomamos su recuerdo melancólico, surge una ruina de lo efímero, sin pasado sin contenido, de corto recorrido, pero insistente presencia como resto no de una historia que recordar, sino de un presente que somos incapaces de cambiar.

El dibujo de Barbará Fluxá busca representar, desde un punto de vista objetivo, la huella del recorrido de una gotera en una nave industrial abandonada desde un punto de vista metafórico, la historia y decadencia del lugar dónde se encuentra. “Un intento fallido de representación de nuestro paisaje cultural, en el que el precio por lo imperecedero y el interés por lo transitorio se dan a un mismo tiempo.”¹²⁴

También Ugalde viene rescatando esos espacios que pueden ser olvidados u omitidos, o simplemente incorporados a la rutina del individuo en la urbe contemporánea, ruinas de esta sociedad opulenta, bien por estar vinculados al urbanismo desmedido que hemos aceptado como normal, bien por responder a estructuras de desigualdad y pobreza. El artista pretende plantear una reflexión crítica sobre los paraísos artificiales que construimos, lugares que podemos reconocer por su referencia fotográfica pero que luego son transformados con una pintura gestual y expresionista, sin virtuosismo ni precisión. Descrito como un bricoleur de la narración visual, un genuino artista pop por Calvo Serraller,¹²⁵ en sus obras la información se ofrece en varios niveles que se superponen para crear significados contradictorios y sugerencias que entran en conflicto: pintura y fotografía, iconos publicitarios e imagen documental. En estas imágenes persiste lo más castizo y cañí, lo marginal, lo pobre o lo antiestético: “El límite entre lo bello, lo feo, lo sublime y lo vulgar es siempre tan impreciso. A mí me interesan sobre todo las cosas que están en esa frontera ambigua, porque estar más allá del límite siempre

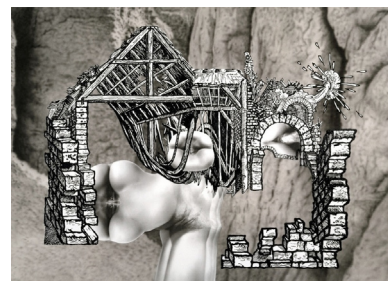


UGALDE



UGALDE

PABLO ALONSO, THEBAIS, 2006.



BARBARÁ FLUXÁ, MINAS DE OJOS NEGROS, 2006



124 FLUXÁ, Barbara: “Otros lugares: Minas de Ojos Negros”, en *barbarafluxa.blogspot.com*, 2006.

125 CALVO SERRALLER, Francisco: “Una lata pop de guisantes” [en línea], en *elpais.com*, 20/09/2003.



MANUEL VILCHES. *s/t*, 2005.
IMPRESIÓN Y ACRÍLICO/TELA



MANUEL VILCHES, 2010



GUERRERO

SANDRA GAMARRA. *APARICIÓN*



significa algo.”¹²⁶ Con títulos como *Parques Naturales* aborda con ironía el mundo posindustrial en el que vivimos, dónde la catalogación que salva de la destrucción a una parte de la naturaleza condena definitivamente a la otra. Interesado en la utilización de la fotografía por su carácter impersonal, en sus obras modifica la realidad e introduce un componente onírico que induce al espectador a creerse inmerso en un mal sueño, las últimas fotografías, que manipula en el laboratorio desenfocándolas para conseguir imágenes desvaídas y temblorosas, quizás incidan en ese aspecto: “Los medios de comunicación masiva están cambiándonos, a veces es como si viviéramos en su fantasía.”¹²⁷ En *Disconnecting people*, exposición en Soledad Lorenzo, recogía la preocupación por una sociedad que nos venden como permanentemente ‘conectada’: “Desde hace tiempo nos están bombardeando con la idea de conectarnos, desde los medios y del poder, y eso empieza a apestar a ideología. ¿Qué es lo que pasa allí donde la gente no se conecta?”¹²⁸ preguntaba el artista.

Generaciones más jóvenes utilizan estos recursos como Manuel Vilches en sus fotografías intervenidas, pero aquí la frialdad de la imagen es mayor al utilizar una geometría más precisa y concisa y buscar el engaño plástico y la sorpresa en la manipulación de la imagen, en lugar de aquella voluntad expresiva.

Desde la crítica y el collage fotográfico pero intervenido digitalmente, Linarejos Moreno plantea la ciudad como una gran escombrera de la que intenta defenderse inútilmente. Y Chico López rodea a emblemáticas arquitecturas de una maraña de redes que las hacen inaccesibles.

Gamarra compone abigarradas fusiones de objetos que ofrecen esa sensación de obstáculo permanente que supone pasear por las grandes capitales.

Los escombros ocupan todo el espacio posible de la superficie de las obra de Iñaki Garcenea, su enrevesada estructura se torna la imagen casi abstracta, señalando así la confusión que genera su incomoda y permanente presencia. Y también ocupan un primer plano en Frölich, en una posible escena de robo o abandono.

La representación de deshechos y desperdicios se vuelve un tema habitual. En las

126 JARQUE, Feita: “Los medios de comunicación masiva están cambiándonos, a veces es como si viviéramos en su fantasía” [en línea], en *elpais.com*, 12/04/2003.

127 *Ibid.*

128 UGALDE, Juan: *s/t* [en línea], en *soledadlorenzo.com*



FUTURO

LINAREJOS MORENO. *FUTURO*
2007 IMPRESIÓN DIGITAL

IÑAKI GRACENEA



P. FRÖLICH



ABIGAIL LAZCOZ



CHICO LÓPEZ.

ESTHER PARTEGÁS
ESTHER PARTEGÁS

series de Partegás se muestran a través de “Continuos cambios de escala, conceptualizaciones de carácter antropológico, como emblemas de la ruina y la deconstrucción de nuestros patrones de comportamiento, de nuestros intereses morales, económicos, sociales.”¹²⁹ Así sucede en *Invasores*, (2007) con un insinuante título de película de terror o de ciencia ficción, la artista subvierte la trama, para delatar a los propios ciudadanos como generadores del detritus que invade nuestro entorno. Brillantes imágenes de colores pintadas sobre metacrilatos como los ‘seductores’ iconos del pop, que conllevan igualmente el sentimiento de pérdida. La basura, ocupaba también las series *Barricadas*, (2004), obstáculos urbanos hechos con los restos de la ‘cultura de usar y tirar’ que da identidad a nuestra existencia: “Barricadas no sólo hacía alusión al muro que impide el paso, sino que desde una perspectiva política nos cuestiona en qué lado de ellas nos situamos. Por otra parte, nuestra imagen quedaba atrapada -reflejada- en los paneles de metacrilato, convirtiéndonos en un desecho más.”¹³⁰

Los contenedores de escombros que abundan en nuestras ciudades han sido señalados por Fernando Martín Godoy. Sobre esta atención a los restos recordaba Chus Tudelilla como para Baudelaire el artista moderno era un trapero que recupera los despojos y las sobras que la sociedad industrial arroja a los contenedores y como Walter Benjamin, pretendía separar lo que es basura de lo que no lo es, para analizar cualquier vestigio que le pudiera dar noticia de lo que buscaba. Acudía

129 s/a.: “Esther Partegás...”

130 *Ibid.*

FIGURACIONES
429



E. MAÑAS.
NATURALEZA MUERTA.



MANU MUNIATEGUI



MARTIN Y SICILIA. LOS TRES REYES



IVÁN LARRA. TWIN FRAMES.
TINTA Y MADERA/TABLA

IVÁN LARRA



MARTIN FREYRE. VINILOS/PVC

también a Ángel González quien ha advertido un cambio en la cadena del deshecho, como lo que en otro tiempo era basura por decisión de quien usaba las cosas, ahora es como si esas mismas cosas pasaran automáticamente de nuestras manos al vertedero por decisión de una voluntad superior, como si no fuéramos más que el plano inclinado por el que las cosas se deslizan hacia su estado basura. Basura producto de un ciego dejar caer, que nos involucra y nos arrastra. Los hombres siempre se han creído perecederos, pero nunca como ahora ese destino les ha parecido tan forzoso e inaplazable.¹³¹

Los contenedores aparecen también en la obra de Ivan Larra, pero aquí están vacíos, los objetos de almacenaje y transporte centran su iconografía, con distintas tipologías -carros y cajoneras móviles, palés, etcétera-, mediante los cuales parece aludir a como en las ciudades todo se convierte en mercancía y a la hiperpresencia del producto en serie, que delata como tras él domina un capitalismo deshumanizado.

Los palés y cajas de alimentación le interesan también a Manu Muniategui y a Esther Mañas, que las muestran apiladas, como aparecen en las calles y mercados. Mañas. Paredes y muros como cúmulos de publicidad deteriorada

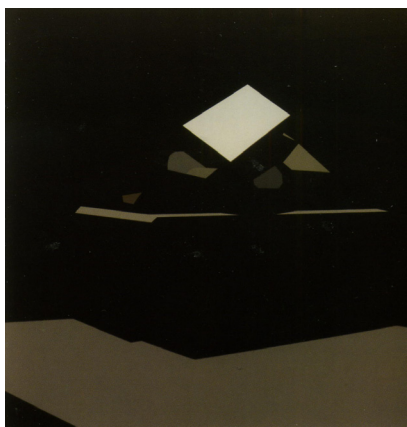
La caja de cartón se convierte en pocos años en un referente iconográfico para multitud de jóvenes artistas que coinciden en incorporarlas en sus imágenes limpias y en buen estado.

En las obras de Fernando Martín Godoy impecables, ocupaban los contenedores para encontrarlas también en las aceras. También en la obra de Montero han elegido un lugar estratégico, el esquematismo de la descripción, y la economía de elementos utilizados, las dota de valor específico.

Pulido y Martín Freire, que trabajan ambos generando collages, pulido de cartulinas recortadas, y Freire con vinilos y cintas adhesivas, las emplean de forma masiva y parecen perfilar un emblema personal.

Por un lado parece ser un elemento apto para el análisis plástico que en su simplicidad ofrece muchas posibilidades para una estética fría y contenida en los parámetros del arte pop, por otro revela que no es un deshecho más, se mantiene intacto, quizá porque como residuo ocupa también el interior de los estudios de los artistas, elemento permanente para el orden, los envíos, los traslados y mudanzas. Forman parte de la dinámica personal de cada uno, y lo identifican en el paisaje urbano, un elemento distintivo de una forma de hacer y de vivir en esta nueva cultura de lo móvil, que les permite convertirse en verdaderas naturalezas muertas.

131 Cit. en TUDELILLA, Chus: "Noches donde siempre es de noche", en *Fernando Martín Godoy. La Línea* (cat. exp.). Caja de Ahorros La Inmaculada, Zaragoza, 2009.



FERNANDO MARTÍN GODOY



FERNANDO MARTÍN GODOY



ANTONIO MONTALVO



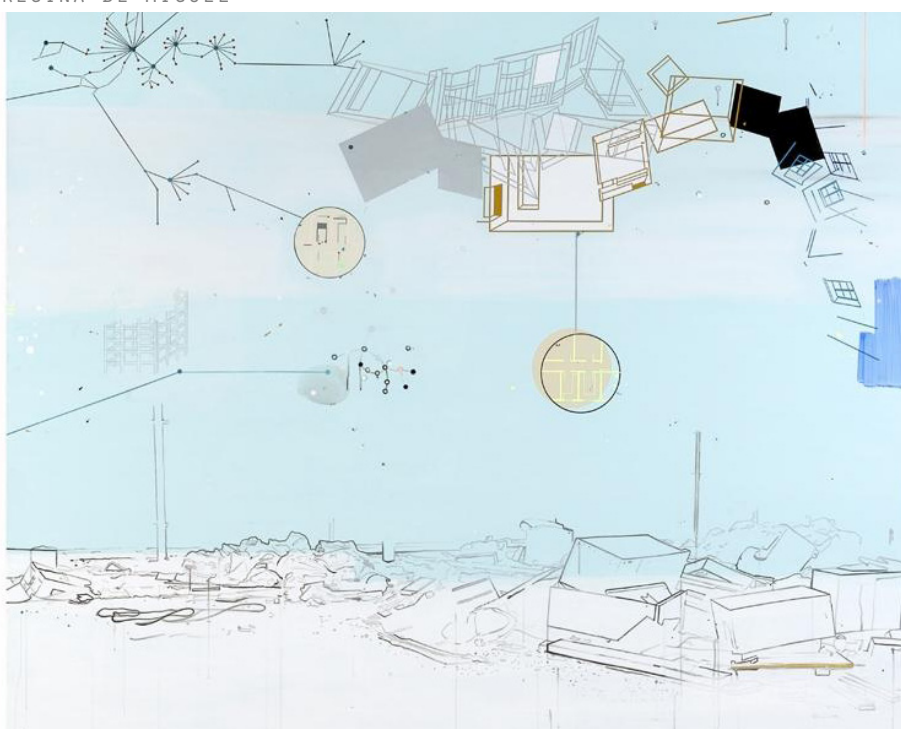
J. PULIDO
REGINA DE MIGUEL



PULIDO



JOËL MESTRE. LITOGRAFÍA
OFFSET, 2006



X. GONZÁLEZ. CAJAS, 2010
CARBONCILLO

RAÚL GARCÍA COLLADO





P. CORTIJO

En Guerra

El cambio de siglo es un periodo convulso para España en contra de lo que se pensaba que sería una etapa de consolidación democrática tras la transición. Distintas tensiones internacionales obligan al país a intervenir en conflictos bélicos como aliado. Por otro lado las acciones terroristas internas no cesan a las que se suman graves agresiones del terrorismo internacional. La respuesta del arte español a estos acontecimientos es un tanto tibia si se compara con el alcance que tiene la respuesta civil. Quizá por la perplejidad y desorientación ante la idea de que en el siglo XXI puedan tener lugar nuevos enfrentamientos en la respetada civilización europea, en especial para nuestro país tras la demoledora experiencia de una guerra civil, que aún hoy sigue siendo traumática. Desde el arte se intentan abrir también otros frentes que cuestionan o critican diversas actitudes de violencia institucionales. Acciones, que como señalaba Parreño utilizan el arte como medio para desvelar la ideología encerrada en lenguajes y sistemas de representación¹, desvelamiento, indagación, desmantelamiento, “Claves y jerográficos que operan sobre el desorden del mundo (Brecht) o sobre el catálogo de imperfecciones de la humanidad (Parreño); enigmas y misterios, que no obstante, no se inmiscuyen de modo distorsionante en dilucidar la dicotomía entre estética y política, sino que asientan la evidente necesidad de

¹ PARREÑO, J. M^a: *Un arte descontento...*, p. 13.



P. CORTIJO



P. CORTIJO

politizar la estética”.²

Desde la indignación y el desasosiego surge así la serie en torno a la Primera Guerra del Golfo que realiza Cortijo³ prácticamente en tiempo real ante las dolorosas consecuencias de los bombardeos televisados. Utilizando dos esquemas: el personaje de doble rostro, conmocionado a través de la plasticidad de la pintura; y el mar en el que conviven los espectrales buques de guerra y la figura de su nieto. En ambos registros aparecen frases que reclaman la paz o la insumisión, junto a otras que desde la ironía recuerdan la dictadura *Atado y bien atado* o *La Coca Cola recorre Europa*. La identidad nacional, aparece como un tercer rostro a través del mapa, una puesta en cuestión de los argumentos bélicos que España defiende como nación y con los que justifica el sacrificio de civiles. Una obra que investigaba sobre límites, posibilidades y negaciones; sobre la ilusión y lo real. Sergio Sanz y Carlos García-Alix, (León, 1957), también han abordado aspectos de nuestra historia reciente, mostrándose interesados concretamente por la Guerra Civil, que ambos han pintado asiduamente, algo bastante excepcional en el arte actual. En cuanto a García-Alix, construye ficciones asimismo sombrías, en su mayoría ambientadas en el Madrid de los años 1936 a 1939.⁴

Generaciones más jóvenes han reflexionado sobre la violencia en nuestro país de forma más objetiva y distanciada. Sobre todo a partir de los grandes emblemas del arte español que representan momentos históricos como es el *El Guernica*. La politización que ha sufrido después, siendo objeto de enfrentamiento entre las distintas ideologías ha sido recogida por Juan Cuellar, y también por Javier Arce dentro de una serie como reflexión sobre las imágenes históricas que se convierten en fetiche para la Historia del Arte. Diana Larrea realiza también en su *Colección de estampas históricas* una aproximación a las imágenes de fusilamientos de Goya, otro de las figuras clave para la identidad nacional. Identidad que se pone de nuevo en cuestión ante otro de los grandes conflictos bélicos de estos años, pero que esta vez se sitúa en el corazón de Europa, el conflicto en los Balcanes alcanza dimensiones insospechadas, y

2 GUTIERREZ VALERO, Á.: “Hojas de Ruta”, en *Hojas de Ruta...*, p. 182

3 CORTIJO, Francisco: *Francisco Cortijo* (cat. exp.). Reales Alcázares, Sevilla, abr.-may. 1991. Comisariada por Francisco Molina dentro del ciclo “Cita en Sevilla”, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla.

4 BONET, J. M.: “Un retrato pieza a ...”, p. 12.



JAVIER ARCE



IMAGEN DE PRENSA



JUAN CUÉLLAR



DIANA LARREA, COLECCIÓN DE ESTAMPAS HISTÓRICAS, 2004



FRANCISCO PEINADO.
EL PUENTE, 2009



CARLOS GARCÍA ALÍX

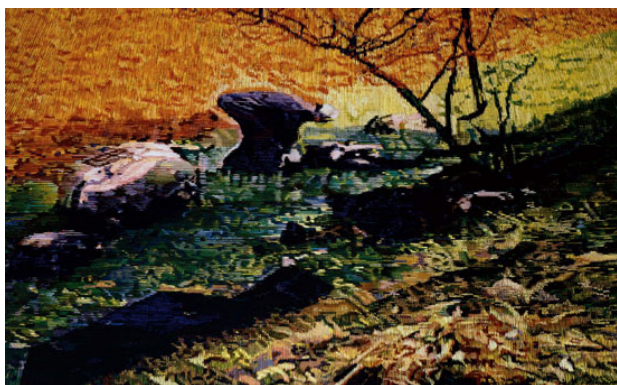


causa una herida doble, a la guerra civil se suma la agresión directa de la OTAN. Si de la Guerra del Golfo no teníamos imágenes de las víctimas, de esta barbarie los medios de comunicación sobrecargaron sus informaciones con toda su dureza. De estas imágenes parte el trabajo más conocido de Simeón Sáiz Rúa (Cuenca 1956), una serie que se prolonga hasta la actualidad. La guerra y la violencia, ya habían sido tratados por él en *La Muerte*, *Juguetes Violentos*, o *La Guerra Civil*, con colores planos, dibujo de trazo grueso e inclusión de imágenes manipuladas procedentes de fotografías. Identidad, exclusión y muerte, siempre han estado por tanto presentes en su obra, y sirven ahora para denunciar la ilegitimidad de los media y reivindica de manera consciente el papel mediador de la pintura con la realidad. En *J'est un je*⁵ continúa así una reflexión sobre la relación que la pintura mantiene con la historia y la memoria, insistiendo en la necesidad del conocimiento de la historia como paso previo para abordar un juicio crítico del presente. Es un alegato estético y moral contra los nacionalismos, contra su vertiente destructiva, contra la pretensión actual de que el mundo coincida con *un solo mundo*: “cuando queremos, en fin, que sujeto y atributo (nación, raza, clase, sexo) coincidan sin fisuras, cuando *yo es un yo*”.⁶ Las víctimas civiles obligan al espectador a cuestionar la inmunidad y apatía en la que cae ante la presión de los media, así como a tomar una postura de rechazo hacia la violencia. Haciendo evidente el problema acuciante de nuestro tiempo ya señalado: el hecho de no detenernos a reflexionar ante un mundo que genera tantas imágenes que somos incapaces de asimilar lo que está ocurriendo.

La fotografía como documento y la imagen televisiva como certificado de verdad absoluta son cuestionadas, ofreciendo una reflexión sobre la imagen, entendida como construcción cultural, manipulada ideológicamente y, por tanto, sesgada e inválida como vía de conocimiento. El proceso comienza fotografiando la televisión, y continúa con sucesivas tomas que deforman el original, hasta conseguir la imagen que será pasada al lienzo. Nos encontramos de nuevo ante una estrategia de velar la imagen, poner dificultades de acceso al espectador, cuyo significado se le oculta. Para Carlos Vidal, Sáiz Ruiz pretende explotar la mezcla de la mediatización y de la propaganda con una realidad sin fisuras: “Es precisamente a través de esa fusión-intromisión de un media en otro media (el teatro y el cine dentro de la noticia, o todos ellos dentro de la pintura) como se pasa de la realidad a la hiperrealidad sin historia, del acontecimiento a (su) fantasmagorización.” Éste es el territorio totalitario de la política contemporánea, donde, como diría Guy

⁵ Exposición en la Galería Fúcares, Madrid, 1996.

⁶ Carlos Vidal, recordaba que el artista pretende explicar un mundo posterior al colapso del Estado-nación a partir de la teoría psicoanalítica del sujeto, y debe asegurarse que ese colapso del Estado-nación no ha dado lugar a la singularidad multipolar de las identidades, sino más bien como previera Renan, a la concentración de las identidades en el partido de un solo *maestro* y de un solo orden. VIDAL, Carlos: “La voz de los excluidos”, en *Lápiz*, nº157, 1999, p. 45



SIMEÓN S. R. ERROR DE LA OTAN EN GRDELI-CARAVINO (YUGOSLAVIA) AL ATACAR UN TREN DE PASAJEROS



SIMEÓN SÁIZ RUIZ. MUJER CROATA MUERTA SOBRE ALFOMBRA, VICTIMA COMANDO BOSNIO

Debord, la unidad se ejerce a través del despedazamiento. Lo cual se ve en el brutal simplismo con que las potencias occidentales leen (y manipulan) la guerra de Yugoslavia.⁷ Este autor encuentra además que esta serie de pinturas “reclama un paralelismo entre la transitoriedad del arte y la misma transitoriedad dentro de la verdad histórica o en la construcción subjetiva del sujeto (dónde el palco del *individuo* es metáfora de la Historia y viceversa.) La arqueología de la violencia es simultánea a la arqueología del propio *médium* pictórico.”⁸ Para Vidal, al partir de las fisuras del sujeto y de la construcción de la realidad, el artista llega al fondo de las fisuras en la propia pintura, la cual, aludiendo a la guerra en Yugoslavia “se aleja de cualquier coincidencia *consigo misma*, en una clara refutación del formalismo greenbergiano”. Insiste el autor en que al partir al mismo tiempo de imágenes digitales y de presentaciones fotográficas (e históricas) de la realidad, estas obras no van a clasificarse como deudoras de un *regreso a la pintura*. Al referirse, a una tragedia de nuestro tiempo, (la guerra en Yugoslavia), Sáiz Rúiz explora, pintando: “la fisura -también trágica- existente entre la realidad (pobre) y su inmaterialización digital. De otro modo: la digitalización de las imágenes no contempla conceptos o puntos de vista subjetivos y críticos, luego es homologadora (...), la imposición de esa homologación a la realidad no puede dejar de ser trágica (...). Al explorar estas tácticas a través de la pintura, Sáiz Rúiz retrospectiva también el maniqueísmo de las neovanguardias, también ellas dedicadas a dividir los procesos de creación en buenos y malos. En este campo de inversiones, la pintura no sólo es una voz excluida, permanentemente al servicio de los que fueron excluidos (de la representación), como tampoco una pungente denuncia de los modos operativos de esa exclusión.”⁹ Por encima de todo, “la pintura no es una *forma pura auto-refleja* pues no puede dejar de ser una entidad que se desmultiplica en sucesivas interpretaciones, no porque (su) autor se proponga realizar una obra abierta (U. Eco), sino más bien porque la propia entidad espectador no es una en sí misma (se pregunta Gayatri Chakravorty Spivak, “quién es el lector intérprete?”), para reafirmar la necesidad de colocarlo en su espacio sociopolítico originario). Por eso Sáiz Rúiz puede hablar de, y practicar una pintura, que se refiere al *Otro* para hablar por *él*, sino para a través *de él* hablar de nosotros mismos.”¹⁰

Sáiz opta por una pintura final porque a diferencia de la fotografía la pintura no fija el instante, sino que lo condensa, y ese mecanismo de condensación es el que le interesa para la serie. Sin olvidar, que la propia pintura como medio se evidencia



SIMEÓN SÁIZ RUIZ. S/T. AGUAFUERTE.

S, S, R, CUERPOS DE PRESOS QUE YACEN EN UN PATIO DE CARCEL BOMBARDEADO POR LA OTAN, 1999, A PARTIR FOTO ASSOCIATED PRESS, 2010



⁷ *Ibid.*, p. 43.

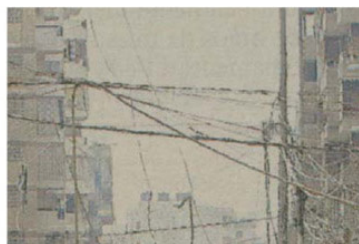
⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 47



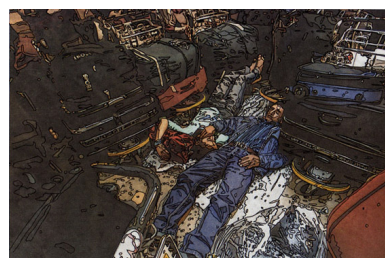
IÑAKI GRACENEA. MIXTA, S/T



P. DAUDER. PRESS2



IÑAKI GRACENEA. S/T.



PITARCH, DISPOSABLE REALITIES, 1999-2007 ROTING/IMAGEN DE PRENSA.

PELLO IRAZU, 2006, IMÁGENES DE PRENSA Y PINTURA



como un factor más de acceso a la realidad, en cuanto mirar negociado e historizado. La serie *J'est un je*, con título que altera una frase de Rimbaud (*Je suis un autre*), es un ejemplo de arte político consciente de las debilidades del arte político (y con voluntad de superarlas), una confrontación de la pintura con la fotografía y la televisión y una respuesta a las dificultades actuales de la pintura como medio artístico para hablar sobre la vida real.¹¹

También en la obra de Pablo Alonso el tratamiento de la guerra por los medios de comunicación constituye el punto de partida. Las imágenes que estos proporcionan de las guerras en Irak, del terrorismo o del éxodo de los pueblos amenazados son utilizadas por Alonso en blanco y negro, remarcando así su procedencia periodística. El artista aborda la reflexión histórica y su representación ilustrada para conseguir hacer frente a una realidad turbadora y desconcertante dentro del orden establecido. El artista utiliza el espacio de su estudio como metáfora de cada hogar invadido por violentas imágenes, y el título de un medio de propaganda de la dictadura *El Imparcial* como denuncia del papel de los medios que bajo una supuesta imparcialidad someten a la sociedad a una gran presión sin generar denuncia. Al mismo tiempo la actitud de los artistas a través del arte y la postura del espectador es cuestionada. La imagen resultante tras el collage, es de una presencia un tanto fantasmal, ya que el acontecimiento violento, la fotografía documental, es descrito con un registro cercano al hiperrealismo y pintado con acrílico aerografiado; contrastando con el taller realizado con distinta técnica, a tinta o con rotulador, con la línea clara del cómic. Este doble código lingüístico le permite reforzar el carácter ficticio de su trabajo y, por tanto, de la pintura, a través del espacio dibujado, frente a la supuesta realidad, tomada de la "verdad" mostrada por un periódico.¹² Para Vozmediano "La iconografía es si se quiere oportunista, pero no cabe duda de que los procedimientos del artista son originales, con una resolución impecable, y de que es capaz de producir imágenes potentes que, en su disposición longitudinal, componen, como apuntaba, un crítico friso de la barbarie."¹³

La guerra es también un tema muy presente en la obra reciente de Natividad Bermejo que indaga en el lado tenebroso de lo cotidiano a través de sus dibujos sobre papel, grandes extensiones de grafito e intervenciones con gouache, que han ido

11 VOZMEDIANO, Elena: "La lucha de Simeón Saiz Ruiz" [en línea], en *elcultural.es*, 15/01/2004.

12 *Laocoonte Devorado. Arte y violencia política* (cat. exp.). Vitoria-Gasteiz, ARTIUM de Álava, 2004, pp. 158-159.

13 VOZMEDIANO, E.: *Op. cit.*

PABLO ALONSO. INSTALACIÓN. *LEVELLED*

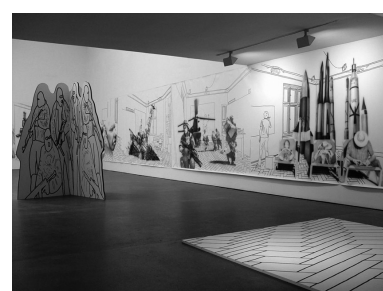
PABLO ALONSO

avanzando hasta llegar a conformar el núcleo más denso de su obra. La sobriedad y la desazón que destilan han propiciado frecuentemente su adscripción a tendencias tenebristas o barrocas. Estos dibujos suelen ser expuestos junto con obras de audio, video, o cómo recientemente con cucarachas de peltre pintado formando escenas bélicas, o bajo banderines festivos en blanco y negro, representativos de naciones en guerra, que recorrían la galería.

Imágenes obtenidas de los medios de comunicación, de las noticias más destacadas que habitualmente proporcionan los informativos, le sirven a la artista para indagar en el llamado imaginario colectivo. Ante ellas el espectador se encuentra con referencias a cuestiones sociopolíticas -conflictos bélicos como la Guerra de Iraq, aniversarios como los setenta años de la *Noche de los cristales rotos*, el conflicto entre China y la región del Tíbet y la atención mediática suscitada con motivo de los juegos Olímpicos, la crisis financiera...etc., - en diálogo con acontecimientos aparentemente aislados y que remiten a eventos científicos, como el descubrimiento de la primera imagen de la radiación por Mme Curie *Radium*, o la muerte de los científicos Edward N. Lorenz y John Archibald Wheeler. La artista nos devolvería las celebraciones sociales, bajo sus formas más estéticas, “para que el hecho quede de esta manera sublimado”.¹⁴

Los títulos de sus exposiciones pueden referirse por tanto, a libros como el de Sebastian Brand, *La nave de los Locos*, como metáfora de la mezquindad de la sociedad actual, inmersa en conflictos bélicos como lo estaba la sociedad medieval que él describiera; o aludir al matemático Mandelbort, (que elaboró y difundió la teoría de los “fractales”), evidenciando el interés de Bermejo por esta teoría que intentaba explicar los principios que subyacen en el fragmento y la irregularidad, y que se debe a la búsqueda constante de relaciones entre las cosas y los acontecimientos que mantiene la artista: “La disposición rizomática de las piezas responde al interés por destacar este carácter simultáneo de los diversos acontecimientos representados y que forman parte de un todo cosmológico”¹⁵

La relación con la fotografía se establece así en dos campos, por un lado el vínculo con la realidad mediada, -“Hoy asistimos a estos conflictos informados por satélites de comunicaciones desde una sociedad-crucero, que parece flotar ajena a lo que sucede realmente en cada puerto.”¹⁶ - y por otro en el porcentaje mimético de la representación pictórica; ya que en ocasiones la artista sólo toma frag-



PABLO ALONSO, INSTALACIÓN

PABLO ALONSO



14 PUIG, Arnau: “Reflejo artístico”, *ABCD las artes y las letras*, nº 883, 3/01/09, p. 41.

15 PONS, María: “Natividad Bermejo. La Nave de los Locos”, en *galeriarafaelortiz.com*, sep. 2009.

16 BERMEJO, NATIVIDAD: “La Nave de los Locos”, en *galeriarafaelortiz.com*, sep. 2009.



NATI BERMEJO. IRAK, 9 DE FEBRERO 1991.



NATI BERMEJO. AEROPUERTO-DALLAS. GOUACHE, GRAFITO Y PASTEL



NATI BERMEJO. LASA-LANZHOU. TREN HACIA EL HIMALAYA.

NATI BERMEJO. TIRO AL BLANCO IV



mentos, llegando a resultar imágenes abstractas o aparentemente anodinas: “Una figuración que se acerca a términos abstractos en cuanto a su resultado proyectado sobre una pared. Bermejo despliega con el grafito una técnica excelente con sutiles contornos y claridad de líneas. Los otros dos dibujos obedecen a formas más esquemáticas, a medio camino de la abstracción, esta vez en su dibujo intrínseco, a los que añade el cromatismo sobre fondos negros.”¹⁷

El cambio de escala de las fotografías origen, ampliadas a grandes formatos; su disposición; la relación temporal y física entre ellas, dirigen la atención hacia las consecuencias que los temas y acontecimientos reflejados implican, generando desasosiego: “Clarooscuro formado por la referencia directa a la sociedad, clave en esta presencia-ausencia de aquello que nos hace temer lo que nos rodea. Tanto si proviene de la naturaleza, como si deriva del hombre. La observación atenta resulta incómoda en vistas a un horizonte desesperanzador.”¹⁸ Mediante la representación pictórica “la artista tensa la información que tenemos de la realidad hasta privarla de vida y de sentido, de manera que lo que al final vemos es un borrón, un *flash*, un tiempo sin presente con el cual apenas ya no tenemos relación y que sin embargo nos condiciona. No es un *punctum*. Es algo mucho más tenebroso porque nos inspira la espera de algo que está ocurriendo, o de lo que se va a repetir”.¹⁹ Tras la aparente sin razón puede entreverse un orden preciso que sigue “los contenidos matriciales de sus proyectos. Nati trabaja con las estructuras, con los procesos de asociación simples y complejos, proporcionando al espectador material suficiente para que este elabore sus propias conexiones sensoriales, emocionales, y quizás, intelectuales.”²⁰ Así, bajo el extrañamiento, en ese caos enmudecido, siempre asoman pequeños indicios que anuncian un significado complejo. Los aparentes objetos inservibles acaban formando un universo único y múltiple. La inicial sencillez o sinsentido de esta figuración esconde así una lectura críptica: “más allá de los paralelismos formales, una idea sobrevuela la exposición: la intuición de una fuerza o energía que relaciona todo el universo. Lo que uno percibe es que, aun cuando el mundo resulte incomprensible, existe en una estructura íntima, mágica y terrorífica a la vez, que subyace bajo las apariencias.”²¹ De ahí que los grafitos de gran formato sobre los que trabaja la artista desde hace tiempo, respondan a las mismas obsesiones. Unas obras que, como otras más antiguas de acento surrealista, parecen ‘iluminaciones’ en la noche: en un primer momento herméticas, pero también inquietantes en su silencio.²²

La obra de Carlos Franco se ha referido también a acontecimientos terribles, como la que pintó entre 1999 y 2000, una pareja de lienzos cuyos títulos anunciaban que las escenas campestres representadas tenían lugar en Nagasaki, (evocación del segundo de los bombardeos de tropas norteamericanas sobre población civil japonesa durante la segunda guerra mundial). En otras composiciones, al menos desde 1996, un árbol se ofrece formalmente al espectador como réplica de los hongos nucleares que azotaron a aquellas poblaciones. En este grupo de pinturas Franco parece confrontar “en un único espacio gozo y tormento: en el seno mismo del placer se encuentra el dolor.”²³

17 s/a: “Natividad Bermejo” [en línea], en *elcultural.es*, 06/02/2002.

18 Nota de Prensa “Look left/Look right” [en línea], en *estranydelamota.com*, 27/09/2008.

19 MOLINA, Ángela: “Los estantes vacíos” [en línea], en *elpais.com*, 10/01/2009.

20 PÁJARO, Paloma: *10 Miradas* (cat. exp.). Caja Duero. Salamanca, 2010.

21 MOLINA, Á: *Op. cit.*

22 VIDAL OLIVERAS, Jaume: “Natividad Bermejo. Universo...”

23 ABAD VIDAL, Julio César: “La pintura de Carlos Franco: la belleza de un mundo culpable”, en BONET, Juan Manuel (et al.): *Carlos Franco* (cat. exp.). Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2004, p. 65



ABIGAIL LAZKOZ, MURAL

La guerra y la violencia aparecen en la obra de Abi Lazkoz (Bilbao, 1972) cómo un aspecto más de la realidad social de individuos condicionados, una crítica que no excluye la condición femenina, la conciencia ecológica o la alienación cotidiana, como pudo verse en sus exposiciones *Esconde la mano* en el MUSAC, o *Dibujos de bienvenida*. En las obras de Lazkoz los personajes actúan en diferentes escenografías diseñadas con el lenguaje pulcro y directo del cómic y su estructura en forma de viñeta gráfica en la que nada parece dejado al azar. En ocasiones las escenas son llevadas a escala monumental y funcionan como murales adaptados a las paredes. La artista recoge la herencia de la tradición muralista de contenido social: “me interesan las composiciones teatrales en las que lo principal es el gesto del personaje. Las historias que cuento siempre tienen un resorte trágico y la atmósfera es tenebrista pero a la vez humorista”.²⁴ Su obra respira la *poética de lo siniestro* tanto de los grabadores tradicionales, japoneses, o mexicanos, (recuperando las orlas y ornamentos decorativos de J. G. Posada en *Historias de la guerra que he oído* (2003) y a través de su ironía, como de los artistas del romanticismo, expresionismo, surrealismo y, más recientemente, creadores del cómic americano como Tim Burton o Charles Burns.²⁵ Como señala Guillermo Solana trabaja con varios registros a la vez, clásica o underground, popular o sofisticada, cómica o terrorífica “Aunque el carácter figurativo de sus dibujos parece facilitar la recepción de las obras, en realidad las complica, porque los personajes y escenas se resisten a una interpretación fácil.”²⁶

El dibujo describe también los personajes de Diana Larrea que pretenden alcanzar la categoría de ídolos actuales, de héroes contemporáneos. En su serie *Equus asnus* imita un estilo ilustrativo para la asociación directa de los seres humanos con los asnos, también de quienes detentan el poder político u armado. Como manipulador describe Pereñiguez a ese poder oculto. Los símbolos y signos de la masculinidad como expresiones del armamento amenazante, dominador y destructor son utilizados por Francesc Torres, quien denuncia el protagonismo de la guerra como expresión del enfrentamiento entre ideologías, y la competición como sublimación de la enemistad en tiempos de paz, alterando imágenes mediáticas o dibujando con tintas. Goya y Honoré Daumier pero también John Heartfield y



CARLOS FRANCO. S/T, 1996, TÉCNICA MIXTA Y PINTURA FLUORESCENTE/CARTULINA,



CARLOS FRANCO, ALMUERZO CAMPESTRE EN NAGASAKI II, 1999-2000



ALKAIN



ABIGAIL LAZKOZ



24 BADÍA, Tere: “Entrevista”, en *XVI Muestra de Arte Injuve 2000* (cat. exp.). Injuve, Madrid, 2001, pp. 14-16.

25 *Ibid.*

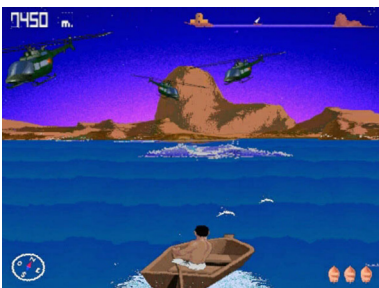
26 SOLANA, Guillermo: “La casa y el mundo”, en *Itinerarios 2002/2003* (cat. exp.). Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004.



P.S.J.M. CORPORATE ARMIES



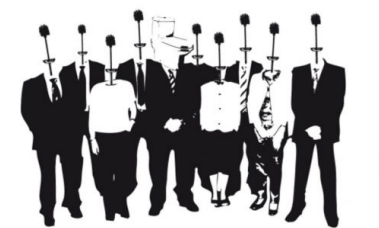
P.S.J.M. IBERIA



VALERIANO LÓPEZ. ESTRECHO ADVENTURE.



LARREA, DRACOMAQUIA



INSURGENCIA 2.

JUAN PÉREZ AGUIRREGOIKOA, CHACUN À SON GOÛT, 2007



FRANCESC TORRES, THE 1930S AND 40S IN THE AIR, 2007.



FRANCESC TORRES, 1992 NEWSWEEK SERIES #22,



JUAN CUELLAR, RESISTENCIA Y OLVIDO, 2001. DÍPTICO

Josep Renau son evocados por muchos artistas que buscan, también con la pintura, reflexionar sobre su posición frente a la sociedad: la relación entre individuo y colectividad, el papel del discurso político respecto a la acción social y el conjunto de creencias recibidas que conforman un pensamiento colectivo determinado.²⁷ PSJM, Dos Jotas, o Rogelio López Cuenca a través de la intervención en el espacio urbano o a través de la manipulación o intervención de imágenes. Dos Jotas manipula la señalética que ordena el uso de los espacios públicos, por ejemplo modificando las advertencias de vigilancia, repintando las prohibiciones en jardines 'no pisar' por 'no soñar', o pintando siluetas de policías a los bolardos, invitando a reflexionar sobre el control ciudadano.²⁸ Rogelio López Cuenca ha utilizado imágenes bien procedentes de la cultura popular, de la publicidad y el consumo para abordar la inmigración, bien apropiándose de estéticas muy conocidas como la de Miró para ironizar sobre los bancos, o del mayo del 68 en *Bienvenidos. Ilegal* (de Raúl Valerio) es "la etiqueta otra de aquello que no circula con la soltura y con la libertad de los capitales: la vida humana. Objeto también. Cosa mercancía".²⁹ La pintura es utilizada en estos casos sólo como estrategia, dentro del juego de la gestión de la oportunidad que describía Gutierrez Valero, un recurso que permite pensar las obras "en términos tácticos y en clave de fricción"³⁰. Mateo Maté ha

27 TORRES, Francesc: *Da capo*. MACBA, Barcelona, 2008.

28 DOS JOTAS: "Prohibiciones" y "Sombras" de "Sociedad de masas. I" [en línea], en *dosjotas.blogspot.com*.

29 LÓPEZ CUENCA, Rogelio: "Catalunya/Salto del negro", en *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.). Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008, p. 92.

30 GUTIERREZ VALERO, Ángel: "Total", en *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.). Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008, p. 127.



PEREÑÍQUEZ. LENGUAJE DEL POD



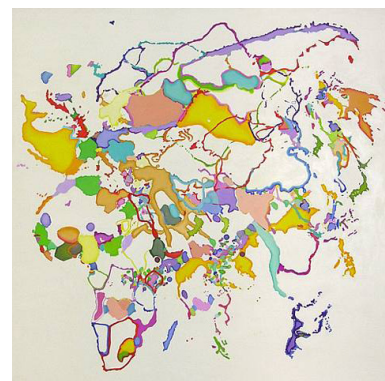
LARREA, (DETALLE)



J. MIKEL EUBA.



MATEO MATE. PAISAJES UNIFORMADOS



CRISTINA LUCAS. LICENCIA POLÍTICA.



DOS JOTAS, INTERVENCIÓN URBANA



DOS JOTAS, S.D.G. INTERVENCIÓN



LÓPEZ CUENCA. INSURGENCIA

R. LÓPEZ CUENCA. BIENVENIDOS, 1998



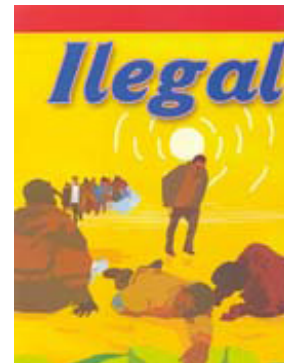
ROGELIO LÓPEZ CUENCA. COPY LEFT



PSJM, CAPITALISMO DEP 2.



LÓPEZ CUENCA/RAÚL VALERIO ILEGAL



abordado el paisaje como género transformándolo en una exposición reciente, *Paisajes Uniformados*, en la que a través de instalaciones, el paisaje descriptivo, no ofrece ya datos geográficos o pintorescos sino de intervenciones militares. De esta forma en estas dos últimas décadas numerosos artistas se han interesado por ejercer una crítica del poder o de sus instituciones, ya que ha venido produciéndose una politización de la estética en todos los ámbitos de la cultura.



PISTOLESI, SAN SEBASTIÁN. 1995.



PISTOLESI, ERNEST FONTANA. 1994.

La Pintura dentro de la Pintura

La Historia del Arte y en concreto de la Pintura es rememorada de diversas formas en multitud de obras de las dos últimas décadas. Se recuperan tanto sus fuentes narrativas mitológicas o bíblicas, como temas heroicos, emblemas o figuras simbólicas, así la imagen de Cristo o San Sebastian aparecen de nuevo en obras tan distintas como las ornamentales de Pérez Villalta, las sintéticas de Baquedano, las irónicas de Alfredo García Revuelta, o las enigmáticas de Pereñiguez o Pistolesi quien la utiliza como autorretrato.

Pero también artistas o movimientos concretos son evocados, así *Ernst-Fontana* es el título de una de las obras de Francesco Pistolesi (Madrid, 1956) que pertenece a una serie que es un claro homenaje a los collages de Max Ernst. Pero no sólo la evocación del surrealismo está presente en su trabajo, el simbolismo de Odilon Redón, y una fuerte carga romántica, configuran su particular poética llena de miradas al pasado. Una pintura anacrónica cuyas escenas parten de fuentes narrativas, desde Kafka a los grandes temas clásicos que forman parte de la mitología occidental, titulando sus exposiciones *Chthonic*, para referirse al infierno de los dioses griegos, o Ixión recreando una metáfora del mito castigado a girar eternamente en una rueda de fuego. Lecturas menos oscuras son las que pueden hacerse de los encuentros con Giotto o Tintoretto, o de la presencia de la mano de dios miguelangelesca, o de temas concretos como *Susana y los Viejos*, o una nueva interpretación de la terrible historia de amor de *Nastagio degli Onesti*, que pintara Botticelli. Estos ciclos de juego con el pasado, remiten así “a lugares de la memoria que se identifican como ejes de la intimidad del artista -espacios o pinturas “habitados”- referencias vertebrales que lo constituyen, más allá del flujo accidental

GARCÍA REVUELTA, SEBASTIÁN

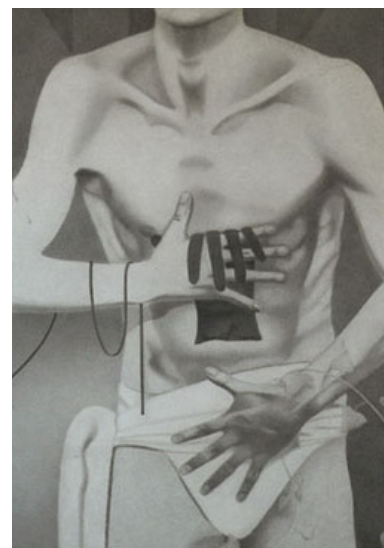




BAQUEDANO, S/T, 2008.

de lo cotidiano.”¹ Imágenes complejas resueltas a través de un “mecanismo de la superposición y la cita, la asociación y el espejo” como señalara Fernando Huici. Jose María Parreño por su parte advertía en esa incongruencia figurativa, la construcción de un significado por choque, no por adición: “Los lienzos esperan el advenimiento de ese sentido, y lo convocan de forma más o menos explícita, “esos si que son cuadros emocionantes, los diversos caminos, calles, paisajes y perspectivas que se abren a una luz cuyo origen es indiscernible. Una espera atenta y sosegada, activa y paciente a la vez, de algo por venir que ordenará definitivamente el caos en el que aguardamos.”² En el uso de estos recursos aparecerían también citados Clemente, Polke o Richter. Y es que para Pistolesi, la memoria tiene un papel principal: “Lo que se ha olvidado vuelve a ser un enigma”³, describiendo el motor de su trabajo como “el inmenso deseo de llegar a ese núcleo, que es el mismo sabor de la memoria perdida cuando no había palabras que calculasen y nombrasen las cosas” o bien “Encontrar el secreto para dejar constancia de los breves instantes en los que parece que se está viendo con esa mirada anterior”.⁴

También en los noventa, aunque Sigfrido Martín Begué suele ser asociado a la imagen de la Movida Madrileña, desarrolló un trabajo de carácter anacrónico por el que fue seleccionado junto con Carlos Forns Bada y Guillermo Pérez Villalta en la colectiva de pintura contemporánea que Maurizio Calvesi⁵ organizara como una alternativa europea, una vía que consideraba diferenciada en su bagaje histórico y delimitada estratégicamente frente a otras tradiciones modernas como es la americana fundamentalmente: “En este sentido parece evidente que la particularidad de estas construcciones figurativas no sólo se distinguen como europeas sino que han favorecido una continuidad en pintores de las siguientes generaciones aquí en España demostrando un verdadero interés por este tipo de factura y de



PEREÑÍGUEZ



GUILLERMO PÉREZ VILLATA

MARTÍN BEGUÉ.
SANTA BÁRBARA 2005.

1 HUICI, Fernando: “Memoria desdoblada”, *El País*, 11/01/1993.

2 PARREÑO, José Ma: “Pistolesi”, en *ABC Cultural* nº 215, 15/12/ 95, p. 30.

3 HUICI, F.: *Op. cit.*

4 *Ibid.*

5 Cit. en ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos”, en *Plural...*



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA.
REFLEJO



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA.
CREACIÓN.

recreaciones.”⁶ Y es que estos pintores han venido confiando en la pintura como depósito de la memoria colectiva artística, en un provechoso diálogo con la herencia de antiguos y contemporáneos. En las imágenes de Martín Begué constantes referencias a la arquitectura, a la mitología clásica y a la metafísica, conviven en paisajes ficticios, de atmósferas surrealistas y oníricas.

Como sucede en la obra de Villalta y Pistolesi, las obras ofrecen lecturas oscuras, complejas al ser una pintura culta, llena de homenajes a devociones personales, o momentos de sensibilización artística, que requiere la complicidad del espectador en las citas. Si en palabras de Francisco Rivas su obra se caracteriza “por el clasicismo en las formas y la modernidad en los contenidos”, es esa “difusa poética del hipermanierismo que hace del tiempo y la memoria protagonistas del arte”⁷, la que la hace identificable. “¿Qué resta, entonces, sino una intertextualidad lúdica, retórica, sofisticada, excesivamente madura ya, capaz de proporcionar un placer infinito en los juegos en torno a ese centro diferido, escamoteado permanentemente...? ¿Desconfianza del origen, pues? La cita ya era falsa en aquel que habían citado, advierte sin embargo Hans Blumenberg. Y todo ello sin que nos convierta en decadentes -no hay un debilitamiento de las figuras-: es el momento de disfrutar plácidamente de algunos de los placeres de la senectud: recrearse en las más discretas variaciones y en los detalles, en las diferencias inframince, despreciar absolutamente sin gestos, y dormirse plácidamente mientras los bárbaros golpean nuestras puertas.”⁸

En Villalta los grandes mitos se suceden a lo largo de toda su trayectoria, como fuente inacabable para la imaginación. *El mito de Narciso* u obras concretas como el *El descendimiento* de Van der Venden sirven de partida para nuevas composiciones al servicio de intereses conceptuales, forma, ornamento... *Las lágrimas de Narciso* (2006, “perfecta e indisoluble combinación entre forma y contenido, lo sensible y lo mental, juego visual y rigor analítico.”) Para Villalta el concepto “arte del pasado” es más bien “el de estancias que pueden ser visitadas, siempre según nuestros deseos.” y defiende un arte que perdure en contra de la concepción efímera del Arte “propia de la amnesia del presente, nacida a su vez del culto a lo instantáneo.” Rechazando que esas visitas al pasado tengan que ver con el concepto de revival: “no se trata de resucitar nada, sino de gozar (...) ni el más arqueológico revival es algo más que Arte de su presente, y conlleva implícitos todos los tics del momento que lo vio nacer...”⁹

Sobre la capacidad de evocación de la obra de Lita Mora insistía el propio Villalta “Sólo el deseo imperceptible pero permanente parece ser la energía que expande el Universo, trazando las ramas y las hojas, contorneando el acanto que conduce estas imágenes y pensamientos. Yo estoy soñando con tu sueño. Ese es el gran milagro del arte. De pronto, tus imágenes, tus laberintos han hecho brotar de mi pensamiento ramas y hojas...”¹⁰ Como en las obras de Villalta, en las de Mora las figuras encarnan determinados atributos y tienen significados concretos “se prestan entre sus manos a nombrar, reconocer y decir el mundo de los hombres, no sólo recreándolo o siendo su paráfrasis, sino sirviendo de profecía y vehículo para la transmisión del pensamiento -tanto lo ya conocido como lo que vamos a

BRIGITTE SCENZI



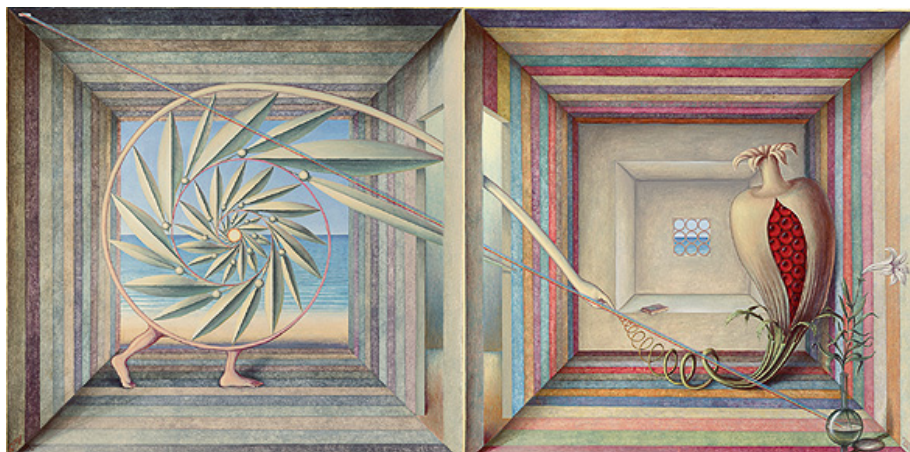
6 ALONSO MOLINA, Ó.: *Op. cit.*

7 RIVAS, Francisco: “S. M. B. Pintor del milenio”, en VV. AA.: *Sigfrido Martín Begué: S. M. B. 1976-2001* (cat. exp.). Centro Cultural del Conde Duque, Madrid 2001, pp. 136-145.

8 ALONSO MOLINA, Ó.: *Op. cit.*

9 PÉREZ VILLALTA, G.: “Anotaciones (III)” [en línea], en *soledadlorenzo.com*, 02/2008.

10 PÉREZ VILLALTA, G.: “La luna llena de agosto”, en *Lita Mora. Retrospectiva (1984-2006)* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2006, s.p.



PÉREZ VILLALTA, ANUNCIACIÓN (MATERIA Y VIDA), 2006, TEMPLE.

saber, tal vez por ellas-".¹¹ Si bien en los ochenta su generación estuvo inmersa en la reconversión de ese patrimonio de signos, motivos, figuras y ornamentos que encontraban infrutilizado y lleno de posibilidades, confiando en el poder de las imágenes para desplegar ante el espectador múltiples capas de sentido, con la década de los noventa empujados hacia nuevas conquistas conceptuales, una estética más fría y el triunfo de otras disciplinas, la artista se ha mantenido fiel a aquellos registros y no ha renunciado a aquel programa. Para Alonso la pintura de Lita Mora, su dibujo 'de imágenes', se ofrece como "auténtico espacio de resistencia de multitud de estrategias textuales premodernas largamente exploradas por la tradición occidental durante siglos y que, a punto de quedar olvidadas, por completo en desuso o arrinconadas y tildadas por parte de la sedicente modernidad como modelos lingüísticos reactivos." En este sentido el uso y la apropiación de ciclos mitológicos o bíblicos, temas heroicos, emblemas o figuras simbólicas, habrían conseguido escapar de "la mixtificación esterilizante con que, a menudo, y de manera especial desde finales de los setenta, se vieron tratadas por aquel rampante posmodernismo que todo lo vino a complicar entonces -en un momento de profundo cambio del paradigma cultural occidental, parece que ya definitivamente superado-, cuando arribó en el mundo de la plástica contemporánea como manifestación inmediata de reacción ante la quiebra del mundo y los modelos modernos durante aquellos años." Alonso recordaba como para muchos artistas del pasado occidental, el trato continuado con las familias de imágenes se fue convirtiendo en "una eficaz geometría de las intensidades del mundo: la manera más interesante y amena para el erudito de organizar la densidad del mundo culto -esto es: oculto- a partir de las formas y los atributos a ellas asociadas." La iconografía plantea así en su origen, "una redistribución geométrica, aristocrática de las fuerzas que atraviesan lo real-visible. Como un trazado áureo, que se escapa a los ojos pero no por ello deja de ser determinante en la construcción de cuanto deviene *imagen*, organiza el universo mismo, volviendo de segundo orden la importancia que, sin su asistencia, concedemos a lo viable, lo plausible y lo verosímil a la hora de decidir el sentido de cuanto nos rodea."¹² Alonso señalaba como a pesar de todo "sólo *lo real*, más allá de este impulso que extrae *la sombra* polisémica de seres y enseres, garantiza el motor último para semejante reacción en cadena de encabalgamientos cuya tendencia es de naturaleza alegórica: omnipresente y totalizadora, contagiosa y desquiciada, brutal en última instancia por delicadas que sean sus manifestaciones. Porque la voz de aquello que *habla* desea no sólo hacerse

11 ALONSO MOLINA, Ó.: "Contra la Lengua de los Pájaros", en *Lita Mora, Retrospectiva...*, s.p.

12 *Ibid.*

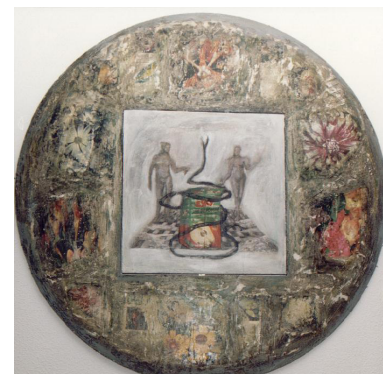


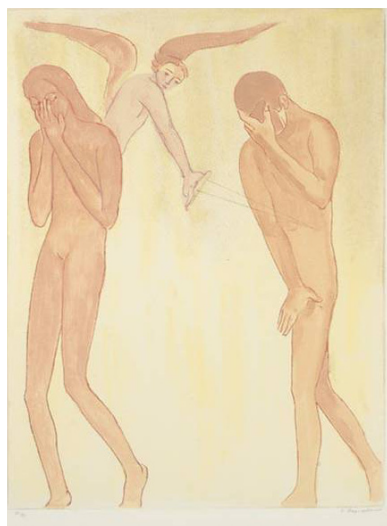
ALBERTO GÁLVEZ. EL ORIGEN DEL CUBISMO, 2005.



ALBERTO GÁLVEZ. CICLISTA.

LITA MORA, ADÁN Y EVA, 1994.





ISABEL BAQUEDANO



BELÉN FRANCO, ADÁN Y EVA, 1992.

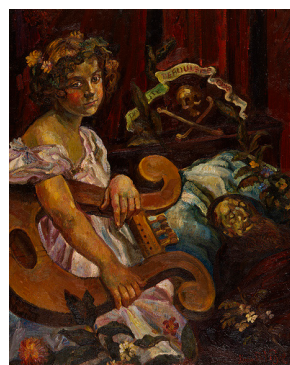


AMONDARAIN, SIN FIN, 2006



G. PENALVER, ÓSCAR DONDE TE METES, 2010

LUIS VIGIL. LA MUERTE DEL POETA, 1996.



oír, sino que se esfuerza por imponer la interpretación de los hechos -la lógica de su deducción- que su otro modo de decir (“*állos agoréuein*”: un decir, arengar otro), su propia *rareza* saca a luz. Escamoteo diabólico, suma y resta constante entre ambos polos de una cuenta variable (real-imaginario) cuyo resultado aspira a ser la comprensión más profunda de lo que se da a los sentidos del hombre, de lo existente mismo, con la certeza de que ‘sólo lo real es invisible’ y que el desciframiento iconográfico es capaz de desentrañar por su propia naturaleza el orden oculto de los hechos y las cosas.” El autor advertía de que si es el lenguaje lo que nos salva del caos: “la iconografía sería una lengua de señales figúrales susceptible de trazar mapas en el seno de la máxima entropía: el misterio que/de lo que se hace manifiesta apariencia. La Naturaleza anterior al *logos*, en este sentido, puede entenderse aquí como el máximo *continuum*, la refracción completa al aparecer de las discontinuidades, los acentos, las transposiciones que determinan lo cultural-simbólico. Donde cada forma es capaz de absorber el extremo más disparatado de sus terminaciones -ausencia de sintaxis-, o bien todo puede significar cualquier cosa -crisis de la semántica-.” Para preguntarse si quizá sólo las pautas de una genealogía plagada de hitos “logrará trazar el mapa primero de lo imaginario colectivo que nos constituye, antes que nada, en cuanto que comunidad de intereses estéticos compartidos -¿hipóstasis de la morfología, capaz de pensar y decir por sí misma?”¹³ En estas obras icono y símbolo se organizan entonces bajo leyes propias: “Forma(s) y norma(s) convierten, pues, esa *térta incógnita* primigenia en significados que la trascienden, obligando al mundo a decir lo que *por naturaleza* calla. La elocuencia de lo que se da en estado primario es refractaria a organizar formas complejas de comunicación: allí todo se presenta *tal cual es...* De este modo, arrancar una confesión al balbuceo inconexo de lo natural, a cuanto en principio permanece opaco al significado, dando así una dirección que guíe al hombre por las sendas de la vida, es la manifestación inmediata de todo orden simbólico. Su mera existencia implica, en cada ocasión, un tablero de juego planteado, donde se establece el uso adecuado de normas -arbitrarias- o leyes -consensuadas-, cuando las fichas están ya preparadas... Comienza, pues, la *representación*.”¹⁴

13 *Ibid.*14 *Ibid.*

Desde otra factura, una pintura que surge en la densa mancha y el color, la simbología se despliega en las obras de Luis Vigil, la tradición pictórica está presente tanto en sus mitos como en sus formas, el artista habría asumido “ese papel intempestivo y único del cuidadoso guardián-conservador de diálogos imaginarios con el pasado, convirtiéndose en su eco prolongado, su tarareo de memoria, su farfalleo...; el Hombre Memoria: el archivo de la ciudad, según la bella expresión de Lawrence Durrell.”¹⁵ Lejos de una identificación reactiva con las figuras preteritas, y de una asunción literal de modelos finiquitados: “el artista se distancia de ellos mediante una turgente ironía y la inclusión mediatizadora en su obra de algunas de las categorías propias del Moderno (desde que Karl Rosenkraz llevara a cabo su taxonomía de una Estética de lo feo en 1858). Parafraseos imposibles, nunca llevados a cabo, irreverentes muchas veces, que obligan a lo efectivamente dicho a una continua rectificación desde nuestro presente.”¹⁶

También los mitos y las escenas bíblicas como *La Anunciación* o *Adán y Eva*, forman series de largo recorrido en la obra de numerosos artistas, como Isabel Baquedano o Mazarío, fácilmente reconocibles. En muchas de estas series, como sucede en las obras de Villalta o Vigil, los personajes son secularizados, tratados como gente común que podrían habitar un tiempo presente, en escenas dotadas de cierta espiritualidad, en ambientes de intimidad, un misterio feliz. La obra de Baquedano es una defensa de la poética de la quietud que lamentablemente pasa demasiado desapercibida en el contexto excesivo en el que se desarrolla el arte actual. Baquedano y Mazarío vienen desde los noventa proponiendo imágenes de gran lirismo y misteriosas atmósferas. En la quietud de la conversación que establecen sus figuras parecen poner de manifiesto la soledad del ser humano. Las escenas de Mazarío recuerdan a las vitales y coloristas imágenes de Matisse o Bonnard, la misma capacidad de una pintura disfrutada está presente en las obras de Baquedano aunque de una gama cromática más apagada por una luz lechosa, adecuada a sus elegantes e impecables composiciones con un dibujo cargado de emoción.

La Piel de lo Moderno

En ambos pintores la querencia por una suntuosa factura, y un determinado uso del color parece pretender evocar la propia textura de la pintura moderna, su piel. De igual forma resuelve sus obras Marcelo Fuentes, en ellas no sólo está presente la evocación de una iconografía o teatralidad propias de Hopper o Morandi, sino que recupera su calidad plástica, su calidez, su gama cromática, la densidad de la pintura depositada, la atracción por los volúmenes y las sombras, pero son sobre todo una mirada que privilegia “algo más inasible, la detección de aquello que del pasado sobrevive en el presente”¹⁷

Desde facturas bien distintas, la modernidad y las vanguardias se encuentran también como recurso en las series de un artista cercano al neo-pop como Jaime Aledo la inserción de esquemas modernos, formas reconocibles de obras de Kandinsky por ejemplo, contrastan con un paisaje convencional para plantear una reflexión sobre el mismo género. Y es que en la obra actual de Aledo pervive la inquietud lúdica con la que se diera a conocer en los setenta, y una preocupación por la



SERZO, LA RENDICIÓN DE LOS CLÁSICOS, 2003.

JUAN ANTONIO AGUIRRE.
BODEGÓN DE CHAVOLA, 2006.



MARCELO FUENTES



FIGURACIONES
447

15 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos”, en *Plural...*

16 *Ibid.*

17 BONET, Juan Manuel: “Una revelación, Marcelo Fuentes”, en *ABC Cultural*, nº 175, 10/03/1995, p. 27.



BAQUEDANO. ANUNCIACIÓN, 2001.

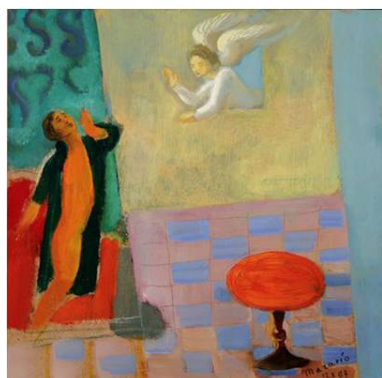


ISABEL BAQUEDANO



MAZARÍO

MAZARÍO



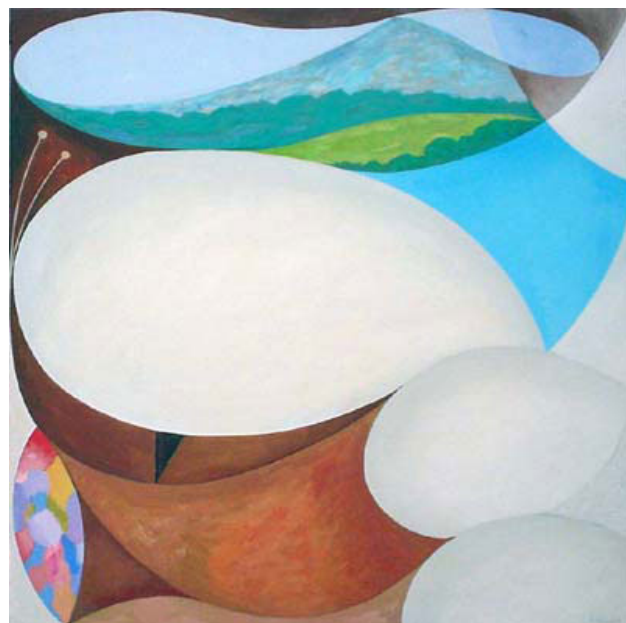
estructura pictórica (que le llevaría a dedicarse a la realización de sólo un gran lienzo, de lenta elaboración, en busca de los fundamentos de la pintura). Su obra ha sido descrita como una 'exploración sentimental de factura limpia', y elaborada técnica, que continúa profundizando en torno a la pintura, su naturaleza y su función social a través de temas que puede extraer también del mundo bíblico y mitológico, a los que dota de formas contemporáneas. Sus series, alternan motivos figurativos que dan prioridad a aspectos del dibujo, con imágenes de motivos prácticamente abstractos. Ambas estrategias convierten al cuadro en un objeto autosuficiente pero que, a la vez, se refiere a algo exterior a él, al dejar patente un hilo narrativo, e insistir en la necesidad de unos títulos que permitirían al espectador al intentar verbalizar la anécdota, activar lo visto, que se desencadene la historia. Como explica el texto de presentación: "El método que Aledo utiliza en la construcción del cuadro es semejante al que se emplea en la confección de algunos juegos de lenguaje, en los que se trabaja bajo una restricción previa (por ejemplo, la simetría de las letras en los palíndromos) que permite la producción de un significado que proviene no tanto de una reflexión sobre el mundo, como de lo que el lenguaje es capaz de decir al componer sus elementos siguiendo unas determinadas reglas. Existe un sentido, o un sin sentido, debido a la coherencia interna que esas reglas confieren a la proposición."¹⁸ Cuadros concretos, cerrados, densos, que se abren a una reflexión sobre los elementos básicos de la pintura, en los que Aledo opone nuevas versiones de las relaciones entre lo popular y la vanguardia: "A través de un juego en el que el humor es el árbitro y las palabras son fundamentales, Jaime Aledo confecciona una especie de mapa sentimental del pintor sustituyendo los clásicos aderezos de la modelo, la naturaleza muerta o el taller por un estado mental (el suyo) invadido por lo ordinario."¹⁹ La modernidad, en sus materiales y formas, se ha constituido así como mapa sentimental para numerosos pintores, las distintas vanguardias están presentes en la obra de Charris pero también en la de Manu Manutegui o Amondarain.

18 POZUELO, Abel H.: "Jaime Aledo", [en línea], en *elcultural.es*, 10/10/1999.

19 *Ibid.*



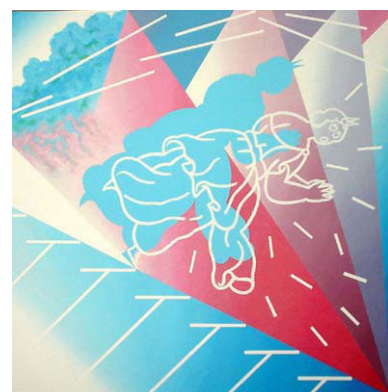
JAIME ALEDO, SAETAS ATEAS, 2004.



JAIME ALEDO, EL OLOR DEL AMOR, 2004.

Si la obra de Amondarain se caracterizaba por evitar la noción de estilo, ni la novedad, ni la originalidad de la gramática o la sintaxis son materia de investigación o preocupaciones obsesivas para Charris, aspecto que le hace peculiarmente moderno, según Alonso. Para este autor el carácter melancólico de las escenas detenidas que construye el pintor proviene de ese indescriptible *deja vu* que domina sus obras, en las que “Habla el arte de sí. La pintura se parafrasea y se cita,” obras en las que es la inevitable tener la sensación “de que nuestra mirada ya estuvo allí -casi como en el célebre *fuit hic* con el cual los antiguos flamencos también certificaban la veracidad de su minuciosa pintura-.”²⁰

La aparente dependencia de lo real se traduce pronto en una compleja figuración resuelta con diversas yuxtaposiciones en la que Charris se muestra como un pintor capaz “del máximo artificio, y a la vez de enterrar todo eso, de disfrazar todo eso de normalidad”²¹. Las múltiples referencias evidencian la autodefinición de Charris como “hijo de la vanguardia del siglo XX”²². Para Huici esta figuración denominada metafísica, compone un imaginario “asediado por una temporalidad conflictiva” con tres rasgos principales: la metafísica hopperiana, un surrealismo hilarante, y la apropiación pop. En cuanto a la primera Huici recogía la diferencia entre las nociones de aura metafísica de Hopper y De Chirico analizada por Jean Clair, en función de su relación opuesta con el tiempo, para señalar dos rasgos decisivos distantes de Hopper, el tema del espectro recurrente de la historia y la ironía. (Irónicamente reclamaría en el 2000 la validez de una opción, la “metafísica de lo soso”²³, o se definía como un pintor “Supercalifragimetafísico”).²⁴ En cuanto a la deriva surrealista Huici identificaba un soplo mordaz en las asociaciones delirantes, y a la vez reveladoras de misteriosas afinidades, un surrealismo



ALEDO. TEORÍA CAYENDO POR SU ESCALERA, 2004.

20 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos”, en *Plural...*

21 BONET, Juan Manuel: “Arte y Literatura: El Caso Charris”, en CHARRIS, Ángel Mateo: *Charris* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1999, p. 33.

22 LEVIN, Gail: “El mundo de Angel Mateo Charris”, en CHARRIS, Ángel Mateo: *Charris ...*

23 CHARRIS, Ángel Mateo: *El pabellón quemado* (cat. exp.). Galería My Name’s Lolita Art ed., Madrid, 2000.

24 CHARRIS, Ángel Mateo: *Supercalifragimetafísico* (cat. exp.). Galería My Name’s Lolita Art ed., Valencia, 1995.

CHARRIS, LA ALEGRE DIVORCIADA, 2005.





CHARRIS



ROGELIO LÓPEZ CUENCA. CARNAVAL MIRÓ 93.



MANU MUNIATEGUI



CHARRIS, MODERN

ROGELIO LÓPEZ CUENCA, CCCP.



CHARRIS, PARADE I, II, III, IV, 1999.

“inseparable de un determinado sentido del objeto y de una sintaxis del collage que llevan asociados en origen una inequívoca y persistente raíz pop.”²⁵

Charris explicaba su fascinación por la apropiación y el homenaje, las mixturas y los encuentros culturales en “Aventuras, inventos y mixtificaciones de la familia Paradox”,²⁶ Para Huici estos “mestizajes paradójicos”, son propios de las apuestas generacionales que han venido irrumpiendo tras las crisis del dogma utópico de la modernidad, una propuesta con la que estos artistas, -en la elección libre le las fuentes que marcan sus devociones afectivas- estarían marcando una de las vías más pertinentes de este tiempo finisecular para la pintura.²⁷ Libertad en la que insistía Mariano Navarro al señalar con motivo de la exposición colectiva *Arte dentro del Arte* en como en su caso, “no es la suya una sujeción a la narrativa y mucho menos a la ilustración, por más que el texto podría ser de su mano o incluso no existir; no, su filiación es fiel a la libertad literal y de palabra generada por las vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado.”²⁸ En *Parade* Charris invitaría al espectador a reflexionar de un modo novedoso sobre los derroteros del arte del siglo veinte, para Levin “Ésta es la hazaña de Charris, haber pintado un impactante comunicado final que abre un nuevo capítulo en la historia del arte.”²⁹ Muniateguiandikoetxea también evocará las vanguardias históricas, y especialmente el constructivismo soviético en sus series de los noventa tras partir en sus comienzos de Gerhard Richter, Oteiza y el arte concreto de los años cincuenta. Sus obras sobre la *Porte 11 Rué Larreyúe Duchamp* han sido explicadas como una

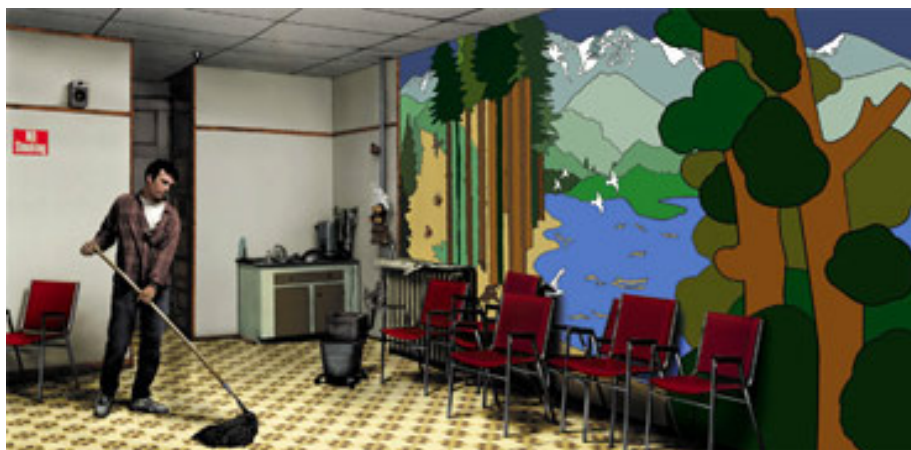
25 HUICI, Fernando: *El Hombre que Sabía Demasiado*, en CHARRIS, A. M: *Charris...*, pp. 25-31.

26 Extracto de la disertación impartida por el profesor Aloisius Mc Charris en el Centro Francés de Bamako, 2001.

27 *Ibid.*

28 NAVARRO, Mariano: “Charris Hijo de la Vanguardia” en *Arte dentro del Arte* (cat. exp.). Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2003,

29 LEVIN, Gail: *Op. cit.*



J. RAMÓN AMONDARAIN, VOLUNTEER

traducción pictórica del arte conceptual, que reconducía al patrimonio pictórico lo que había sido creado en su contra. La pintura partía así de temas antipictóricos. Posteriormente, en las series recogidas más arriba sobre muebles y espacios del movimiento moderno, convirtió el orden geométrico de la vanguardia arquitectónica en una plena inestabilidad entre espacios ahora curvos y gestos expresivos. En la exposición presentada en el CAB de Burgos, Muniategi revisita la geometría utópica de Alexander Rodchenko, convirtiendo las borrosas fotografías de incipientes y precarios proyectos del artista ruso, -ensayos y tentativas de un nuevo lenguaje formal- en grandes construcciones coloreadas, en el sentido de una *migración de las formas* y también de un proyecto de restauración de la modernidad. El museo explicaba así la aproximación a estos ensayos vanguardistas, “una visión cálida y próxima que los monumentaliza y los sitúa en el presente del arte”; pero advertía sobre el carácter de esta revisión “hay una melancolía desenfadada, si ello es posible, una forma de desencanto activo, que hace de aquellas construcciones puras y valientes, objeto de una especulación.”³⁰

Apropiaciones Posmodernas.

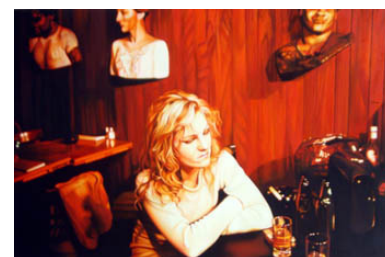
Desde un punto de vista diferente Rogelio López Cuenca (1959, Málaga), retoma la propia figura de Rodchenko así como otras características imágenes de la estética rusa, para plantear una reflexión irónica sobre la condición de los actuales obreros “/No hay trabajo sino esclavo/ Es clavo todo trabajo/”³¹ La modernidad española representada en Miró también sirve a este artista para ironizar sobre la imagen de dinamismo y modernidad que los bancos quieren ofrecer de si mismos través de sus logotipos.

Si Charris y Muniategi desarrollan una visión melancólica de la modernidad, Amondarain se sumerge también en las imágenes más características de la posmodernidad revisando la obra de artistas contemporáneos. En su actitud de permanente revisión, tanto de determinados artistas como momentos concretos de la historia del arte, parece considerar que la modernidad ni se ha agotado ni ha fracasado. Amondarain rescata imágenes del pasado artístico para abordar la pintura desde la conciencia de pertenencia a una tradición, manifestada a través de indicios, datos parciales. Al tratar las imágenes *necesarias*, su trabajo se caracteriza por el desarrollo de un no-estilo, como ya se ha señalado.

Si en la modernidad la mirada era un elemento clave, en su obra, Amondarain



J. RAMÓN AMONDARAIN

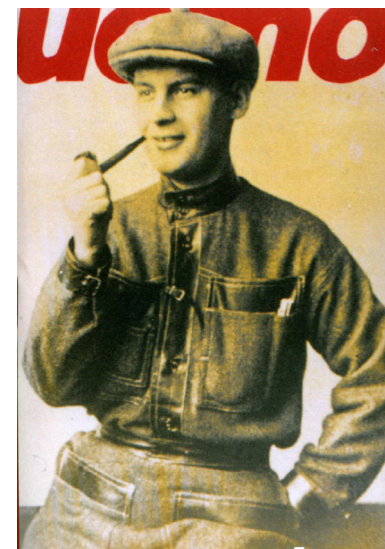


J. R. AMONDARAIN

J. R. AMONDARAIN



ROGELIO LÓPEZ CUENCA, UOMO



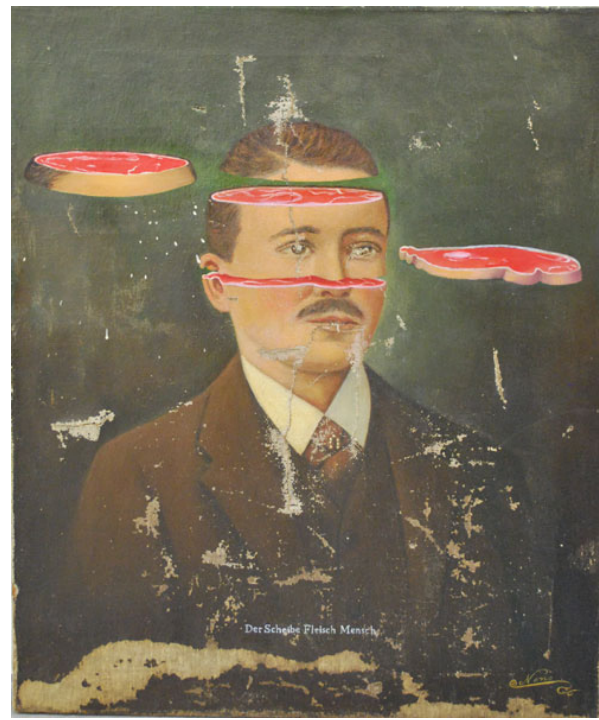
FIGURACIONES

30 s.a: “Manu Muniategiandikoetxea”, [en línea] en cabdeburgos.com, 01/06/2007.

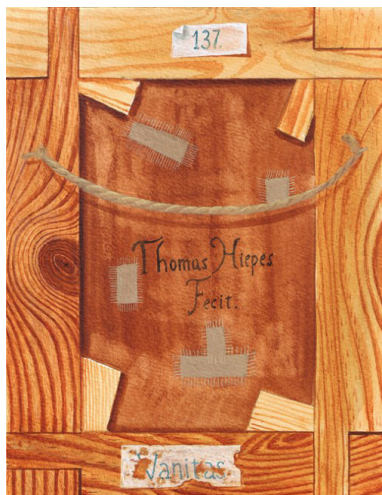
31 LÓPEZ CUENCA, Rogelio: “Work is a four letter word” [en línea], en lopezcuenca.com.



NONO BANDERA. ARCHIMBOLDA.



NONO BANDERA



NONO BANDERA



NONO BANDERA
PAISAJE QUEMADO

MATEO MATÉ. DETALLE



se interesa por las condiciones en las que la mirada contempla la pintura. Así sus obras desde las grandes masas de óleo sin lienzo que eliminarían con el soporte la idea de superficie moderna, hasta el tradicional óleo sobre lienzo para pintar revisiones y apropiaciones, se han explicado como elementos que permiten una reflexión sobre la relación imagen-mirada-tacto.

Son muchos los artistas que revisita de forma que la apariencia de sus propuestas se equiparan, ya no importa que sea figuración o abstracción, los estilos emblemáticos de estos artistas tan significativos, se convierten en sus obras en el mismo *registro figurativo*, desde las primeras incursiones siguiendo a Reinhardt, a Stella y los minimalistas, las siguientes aproximaciones al *pop* y la neo-abstracción (Lasker, Uslé, Halley, Murray), hasta las últimas series que parten de Richter o las recientes simulaciones y apropiaciones de Jeff Wall, Cindy Sherman, Nan Golding, Oteiza, Palazuelo, Txomin Badiola, Richard Prince, Richter, Araki, Douglas Gordon, Shapiro, Opie, Serrano, o Goober. En estos recorridos con abundantes juegos retóricos, hay mucho de “malabarismo sobre la representación, un juego de espejos que conducía hacia una ‘puesta en abismo’ sobre los modos de ver del pintor.”³² Ya que el artista tan pronto emplea el acto de la copia como tema, -reflexión sobre la copia y la autoría-,³³ como utiliza estrategias creativas basadas en la cita, el extracto, el encuadre, la analogía o la escenificación, aludiendo a estratos de representación y de sentido nuevos. Se pretende que cada imagen reenvíe a otras imágenes: “Pero, sin embargo, y casi de inmediato, esa seguridad que proporciona siempre lo ya visto u oído deviene -como en las alteraciones esquizofrénicas- en uno de los factores que desencadena el proceso disociativo: al final nada es estable, ni los reencuentros ante sus imágenes seguros; todo es susceptible, pues, de ser visto desde fuera; la remembranza es por otro...”³⁴

También Nono Bandera (Málaga, 1958), rescata imágenes del pasado, de la pin-

32 SAN MARTÍN, Francisco Javier: “José Ramón Amondarain. Post-instalación”, en *Itinerarios 1998-99, VI Convocatoria Fundación Botí*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, p. 22.

33 ESPARZA, Ramón: “Amondarain. La cultura de la copia” [en línea], en *elcultural.es*, 19/04/2007.

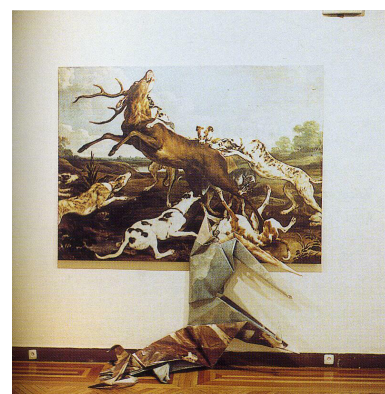
34 ALONSO MOLINA, Ó.: “Perfiles críticos”, en *Plural...*



NONO BANDERA



ELENA DEL RIVERO, HANNA LA BORDADORA (LA MADRE DE LA ARTISTA), 2006, MIXTA

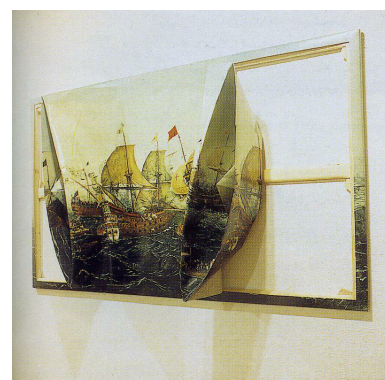
MATEO MATÉ.
DEL ARTE DE HACER UN CIERVO Y DEL ARTE DE MATARLO.
LÁMINA RECORTADA Y DOBLADA

tura como género, pero atiende desde la ironía a su recorrido más doméstico, ese mundo paralelo al arte oficial de retratos, bodegones y paisajes que eternamente decoran casas, consultas, oficinas o restaurantes y que siguen sus propias tendencias. A partir de estas imágenes y bajo un fino sentido del humor, Bandera lleva a cabo una reflexión sobre los límites de la naturaleza artística de la pintura. Gran parte de sus series se basan en alteraciones mediante repintes de imágenes encontradas, cuadros del Rastro, o de aficionados, obras anónimas que son intervenidas para cuestionar la diferencia entre la cultura para minorías y mayorías. En ese proceso el artista altera el contenido semántico de los cuadros o dibujos encontrados, en una investigación derivada de las teorías duchampianas y de los ready made.³⁵ Pero además en la manipulación de esas imágenes Bandera consigue transmitir su particular poética, a pesar de la ironía, añade un sentido metafórico por el que la imagen adquiere tintes de extrañeza y desnaturalización. El artista ha realizado además series concretas de obras pintadas que son imitaciones de la parte trasera de cuadros antiguos, moda que se insertó en el género del vanitas y que por tanto el artista retoma como tal.

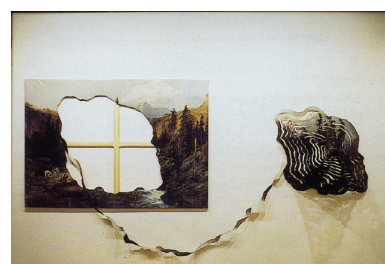
Mateo Maté también ha utilizado obras anónimas intervenidas en muestras como *Cuadros de una exposición*, 1996, en la que el artista exaltaba la nostalgia de una perdida unidad de sentido. Paisajes típicos en la decoración de los hogares españoles, escenas de caza con ciervos y jabalíes, eran intervenidos por el artista como reflexión sobre el papel de la pintura. Fuentes Feo defendía la consistencia del trabajo de Mateo Maté -consciente de la responsabilidad última que todo artista tiene con su tiempo-, frente a “la exhaustiva exaltación de una corriente de arte español reciente, radicalmente banalizado, en la que ha primado más la anécdota poco meditada o poco crítica”³⁶ Para Fuentes, Maté ha mantenido un discurso coherente en el que lo personal, lo poético y lo irónico han estado presentes como componentes no exclusivamente críticos, “sino cargados de un profundo esfuerzo cognitivo; un modo de poetizar plásticamente, con gran austeridad y sencillez, acerca de la fragmentada e inestable configuración del pensamiento contemporáneo.”

35 s.a: “Nono Bandera. Beauty is a rare thing” [en línea], en *casaborne.com*, 19/09/2008.

36 FUENTES FEO, Javier: “Sobrevolar lo propio para acabar con ello”, en *Artecontexto* nº 28, verano 2003, pp. 55-56.

MATEO MATÉ.
DEL ARTE DE HACER UN BARCO Y DEL ARTE DE HUNDIRLO

MATEO MATÉ, CUADRO MONDADO





NONO BANDERA



MARTÍN BEGUÉ. LAS MENINAS-MALIC, 1995



NONO BANDERA, LA MAJA DESOLLADA.



JAVIER ARCE. STRUTH.

ELVIRA SALDAÑA, MIXTA



PABLO ALONSO



ÁGREDANO

Numerosos artistas se van a acercar a la copia como método para reinventar o reconfigurar lo dado desde la práctica artística arbitraria, azarosa o intencionada. La copia incorpora otras aperturas ya sea mediante la variación serial o mediante otras transformaciones de la imagen como sucede en la obras de Rafael Agredano (Córdoba, 1955) para ironizar sobre la tradición de la pintura con versiones de los emblemas de Picasso. En *Avignon guys*, (1994) pretendía explorar la idea de la homosexualidad soterrada y hacer un guiño conceptual al androginismo formal de los cuerpos en la obra de Picasso. De esta forma son muchos los artistas que parten de obras ya clásicas para realizar sus propias composiciones que les permiten cuestionar o ampliar la disciplina, *Las Señoritas de Avignon* han sido transformadas también en la obra de Pablo Alonso, las vírgenes de Bellini aparecen en los collages del escultor Juan Luis Moraza, y *La Maja* de Goya, o *Las Hilanderas* de Velázquez en la de Nono Bandera.

Los aguafuertes de Goya sirven tanto para las obras de Diana Larrea que elige *Los Desastres* y sus títulos para su reflexión sobre la violencia, como para las de Elvira Saldaña que interviene sobre una reproducción de la tauromaquia como aproximación crítica sobre la idea de patrimonio nacional. En *Osborne, los días del alcohólico* y *Tauromaquia, patrimonio personal del drunk-fighter (bull-fighter)*, plantea una reflexión sobre la lucha personal constante contra el vicio, los vicios anclados en lo que cada uno considera patrimonio personal en oposición al tradicional y tópico patrimonio nacional. La artista busca que el tiempo transcurra en una imagen estática, a través de los cambios en el cielo, un cielo que era antes suelo, la artista sustituye el suelo de las escenas de Goya por un cielo cuyo contraste caracteriza rápidamente a otro de los símbolos del patrimonio nacional, el toro publicitario de Osborne.

En el caso de María Cañas la elección de los grandes mitos de Goya o Caravaggio responde a su carácter excesivo y la morbosidad que contienen. Cañas opone la belleza del arte del pasado a la vulgaridad de la ostentación actual de los medios de masas en su serie *La Virtud Demacrada*. En otras series los grandes iconos de la pintura se mezclan con los cinematográficos para hablar de un a realidad que se genera a partir de la suma de fragmentos, y de la intertextualidad.

La reproducción de imágenes artísticas es también el punto de partida de Javier Arce o Pep Guerrero, este último con collages de importantes piezas de la historia del arte mezcladas con telas y papeles decorativos, con los que forra todo tipo de



JUAN LUIS MORAZA, FOTOCOLLAJE

superficies como patinetes. Insistiendo quizá en la pérdida de sentido de la pintura y su carácter decorativo. Arce presenta un trabajo de mayor alcance en torno a la idea del objeto artesanal e industrial; el producto de masas y el único. Sus últimos trabajos son grandes ampliaciones a lápiz sobre papel irrompible, que arruga y recupera, de los grandes iconos del arte, *El Guernica* o *Las Meninas*, pretendiendo una reflexión sobre sus uso (de usar y tirar en la actualidad) y la relación que mantenemos con la historia a través de esas imágenes.

Joan Mikel Euba ha estado trabajando durante años a partir de una experiencia estética del artista al descubrir incongruencias en la sala que reúne los retratos ecuestres de la Familia Real pintados por Velázquez: “El esfuerzo ahora está en conseguir comunicar que todo surge de una necesidad vital y de una incapacidad de entender lo que ocurre en esa sala. De manera que cada aproximación es fruto de un impulso...”³⁷ Intentando averiguar que había sucedido al situar los cuadros en salas diferentes, y como funcionaba la experiencia contemplativa de aquellos cuadros realizó primero unos videos que consideró fallidos al partir de elementos reales, caballos y público, para concluir realizando una serie de obras gráficas: “Volví al Prado y me concentré en la relación de esas moles figurativas. Reduje cada uno de los elementos caballo-jinete a un prisma básico. Cada uno debía funcionar como una nota, una anotación. Es decir, que yo supiera que esto [masa negra] es Felipe IV, que éste [otra masa negra] es el Conde Duque de Olivares. Cada mole designaba un cuadro, implícitamente, un punto de vista. La idea era instrumentalizarlos para un posterior rodaje, bien sobre un caballo o sobre un prisma.”³⁸ El artista propone el despiece del conjunto de estas pinturas ecuestres reflexionando sobre su ubicación encorsetada, su extraño orden, perspectiva y movimiento encontrados, etc., adentrándose en el análisis de cuestiones estéticas y plásticas: “La forma para mí solamente es el resto, lo que queda de este proceso

37 EUBA, Jon Mikel: “Condensed Velazquez” [en línea], *soledadlorenzo.com*, 2008.

38 *Ibid.*



PEP GUERRERO.



KEPA GARRAZA, 2005.



PALOMA NAVARES, 1996, A OVERBECK, INSTALACIÓN

MARIA CAÑAS SERIE LA VIRTUD DEMACRADA. FOTOCOLLAJE, 2007.





TXOMIN BADIOLA. COLLAGE.



ALBERTO SÁNCHEZ, *EL TIEMPO PASA*, 1995.



ALBERTO SÁNCHEZ, *EL CRIMEN DEL SIGLO VIII*, 1993.



RENES, *I LOVE HIKING*, 2000

PITARCH, *LA HABITACIÓN DE VAN GOGH*, 2007. PINTURA/PUZZLE



JON MIKEL EUBA. *VELÁZQUEZ*.



EUBA, *INSTALACIÓN*

ILUMINAR DE NEGRO CABALLO BLANCO, 2007.



EUBA. *VLZZQZ VOLUMEN 1 EN DOS. SERIGRAFÍA*, 2008.

y es a la vez la herramienta para avanzar... no el resto, es el lenguaje mismo.”³⁹ Con estas obras Euba buscaba exponer como la práctica artística es una vía para acceder al conocimiento a través de la experiencia, como contraposición al conocimiento adquirido a través de la información, evidenciar que existe una posibilidad como espectador de no ser un mero consumidor de cultura, sino alguien que puede pasar a la acción a partir de una experiencia estética: “La experiencia surge de la necesidad del lenguaje. No de un lenguaje ya formado para expresar algo... Ésta es una cita que no recuerdo de quién es, pero que me lleva acompañando todo este año. Me parece apropiada para explicar algo consustancial a la razón o la necesidad de iniciar un proyecto”.⁴⁰

Simulaciones

La referencia a los maestros de la pintura renacentista es una constante en la obra, de Xisco Mensua (Barcelona, 1960) así como la incursión de figuras extraídas de la Historia del Arte y de fotografías sacadas de los medios de comunicación. Una obra basada en un dibujo sintético, que se centra en la línea: “Lo importante no es hacer nada bien, sino hacerlo por primera vez. La curiosidad vale más que el conocimiento. Y el asombro más que la costumbre.”⁴¹ Señalaba también Horacio Fdez. la consciencia del carácter efímero de las cosas que se advierte en las obras de Mensua “que todo esté postergado, excepto el momento presente.”⁴² En una de sus series con reproducciones del Museo del Prado, Mensua sitúa a los personajes imitando los gestos que tienen lugar en esas imágenes de la antigüedad, en otras, como en un cuaderno de aprender a dibujar, original y copia dibujada componen las imágenes. Juegos de simulación en los que también incide Pereñíguez, con una obra que insiste en el metalenguaje, un dibujo, dibujado, una hoja de papel dibujada sobre otra...

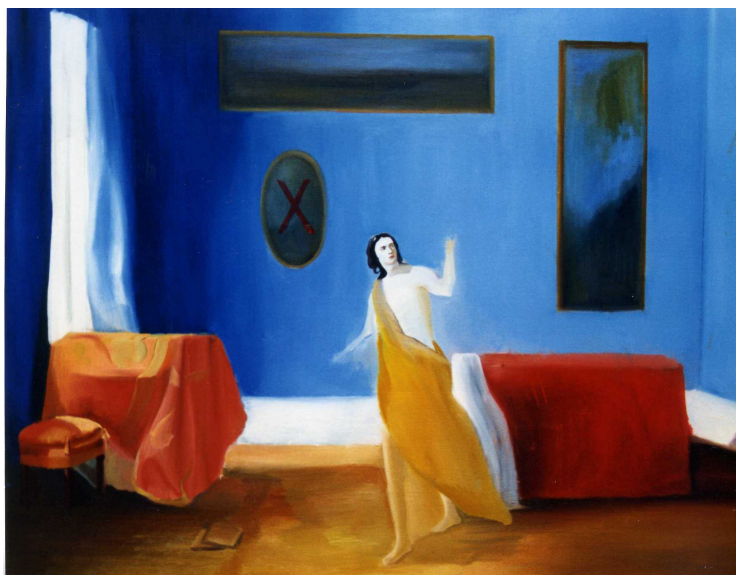
Desde la simulación como cuestión estética surgió también gran parte de la obra que Juan Luis Martín Prada generó en los noventa. Si bien la entrada en el siglo

39 “Presentación Jon Mikel (condensed Velázquez)” [en línea], en *soledadlorenzo.com*, 06/12/07.

40 *Ibid.*

41 FERNÁNDEZ, Horacio: *Xisco Mensua* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2002.

42 *Ibid.*



MARTÍN PRADA

XXI supuso el abandono completo de la actividad artística para Martín Prada al dedicarse exclusivamente al campo teórico de los nuevos medios, y de la cultura de las redes,⁴³ no puede obviarse la obra pictórica que desarrolló durante aquellos años, en la que convivía una asombrosa calidad plástica con una gran carga conceptual, y que entre otros asuntos pretendía abordar el problema de la representación. Excepcionalmente el contenido teórico de una obra permitía el goce del cuerpo de la pintura, demostrando que el desarrollo de las ideas es compatible con la voluntad de generar imágenes de condensada emoción. En el texto de una de sus primera individuales⁴⁴ acudía a la figura de un fisionomista para ejemplificar el acto de la representación. El llamado Campanella sería admirado por ser capaz de penetrar en los casos más especiales y difíciles al imitar con todo su cuerpo los rasgos y gestos de aquellos a los que tenía que tratar. Primero buscando siempre la similitud más exacta y estudiando cuidadosamente después como había girado su cuerpo con la imitación, conseguiría ponerse en el lugar y en el pensamiento de esas personas prácticamente transformándose en ellos mismos: “Era en esa yuxtaposición de gestos, en la emisión crítica de mensajes por medio de los miembros gesticulando al unísono pero por separado, en las insospechadas relaciones entre unos y otros donde parece que aquél encontraba el conocimiento de lo más interno” Y continuaba: “Es posible que él analizase las relaciones entre los rasgos adoptados en comparación con las relaciones entre los suyos propios y a su vez con los pensamientos y las inclinaciones que éstas encerrarán.” Tras referirse a como el fisionomista podía soportar el dolor explicaba: “Siempre he visto en manifestaciones de este tipo una cierta justificación de la representación, de la posibilidad de mantener una última distancia frente a la autenticidad de las cosas, de la posibilidad de un último juego, con toda la particularidad del mundo como argumento.” Para concluir en la necesidad del gesto: “El gesto distraído que ni siquiera está construido para ser visto, que no sabe que alguien mira y lo está

43 Siendo en la actualidad director de la plataforma Inclusiva-net de Medialab-Prado, que centra sus estudios en los procesos de inclusión social y cultural de las redes de telecomunicación y sus efectos en el desarrollo de nuevas prácticas artísticas; así como comisario de muestras de net.art.

44 MARTÍN PRADA, Juan Luis: *Martín Prada. Pinturas*, Comisariada por María Antonia Fuentenebro. Depósito Municipal. Ayto. de Castro del Río. La apropiación será el asunto en torno al cual giran todos sus trabajos, interés que llevó al autor a dedicar su tesis doctoral a las estrategias del apropiacionismo posmoderno.



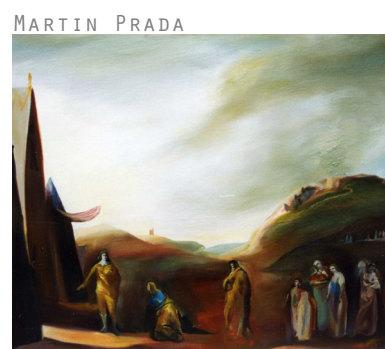
XISCO MENSUA, ÉXTASIS SANTA TERESA.



X. MENSUA. SIMULACIONES.

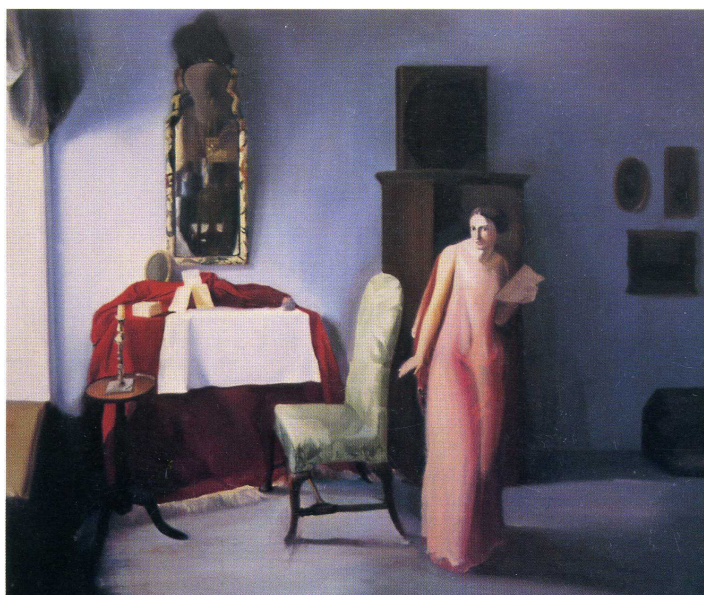


JOSE MIGUEL PEREÑÍGUEZ. SUELO, 2009.

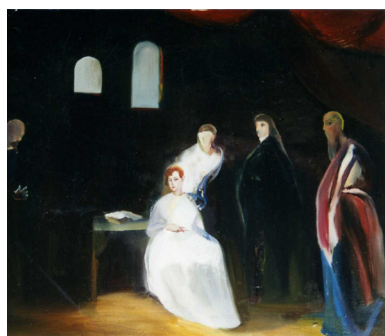
FIGURACIONES
457



MARTÍN PRADA



MARTÍN PRADA



MARTÍN PRADA

MARTÍN PRADA



imitando, un gesto sin intercambio es sin duda el elemento imprescindible para la consumación de ese simulacro de encuentro.”⁴⁵

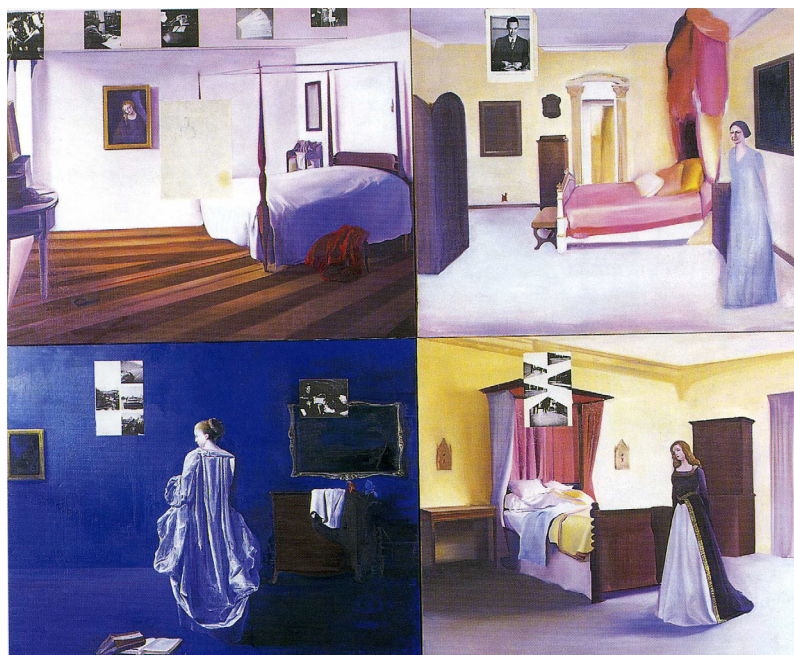
Los cuadros de finales de los 90, realizados con una pulcra técnica tradicional, son así imágenes de marcado carácter anacronista, pinturas *hipermanieristas* que tergiversan el arte del pasado entre la parodia y la admiración reverencial. Señalaba aquí Alonso como ambas posiciones implican la confianza última en la existencia de un modelo original de referencia. Y asociaba estos cuadros, por cierta idea de belleza y clasicismo, a la cercana pintura anacronista italiana de Cario Bertocci, Ornar Galliani o Ubaldo Bartolini; y más lejanamente: Antonella Cappuccio, Dante Ricci o Aurelio Bulzatti

Estos cuadros se expusieron con regularidad en la galería Estampa⁴⁶, y Martín Prada hizo todo lo posible por que se entendiera que no era una exposición de cuadros al uso, como por ejemplo editando una tarjeta paralela de una misma exposición, sin imagen del cuadro y titulándola *dX: Recuerdos de la Documenta X*. Estas obras, autónomas aquí, se convertirán posteriormente en reproducciones, siendo fragmentos de otras imágenes de formato mayor, dónde el lienzo es una blanca superficie sobre las que se depositan, creando relaciones entre sí, tanto estas reproducciones como diversas imágenes autobiográficas, juegos privados, etc., como sucedía en *Historias de un hombre solo*. En *Le Juge Sacotte* repetirá una estructura similar: cuatro escenas domésticas de interior, cuatro alcobas del citado regusto anacronista o hipermanierista que: “en su reunión un tanto forzada proponen el vaciamiento central del orden de la representación, al cual cada una de ellas por separado se ha rendido anteriormente con total armonía.”⁴⁷ Sobre ellas, una retícula de imágenes fotográficas y dibujos que completan el conjunto, A. Molina señalaba aquí la difícil tarea del espectador, (para el que no se quiere una experiencia interactiva): “El resultado es una taracea apretada y hermética, donde se asume con toda frialdad la fractura insalvable que craquela y astilla el relato, la promesa de significado insatisfecha por una imagen que se puede leer sin llegar nunca a comprender el sentido oculto, privado, perverso de su distanciamiento esquivo. Oscuro devenir alegórico de la escena, pues, que exige al espectador un enorme es-

45 HESLES, Germán J.: “J. L. Martín Prada, aprendiendo...”

46 Una muestra de su obra forma parte de la colección del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.

47 ALONSO MOLINA, Ó.: “Este 69 Salón de Otoño...”, p. 15.



MARTÍN PRADA



MARTÍN PRADA

fuerzo apenas recompensado si no es por gozosos instantes.” Instantes permitidos por la propia forma en que la pintura ha sido depositada y tratada, también por la propia estructura y sus condicionantes internos: “la organización de una narración balbuciente, tartamuda, desarticulada pero de dicción exquisita; o esos estilemas cultos y conscientes o sus citas dispersas, tanto del arte clásico como de otros aspectos de nuestro tiempo, que aparecen por doquier más o menos integradas, etc.” Martín Prada ha formado pareja artística con Óscar Alonso de forma puntual con *Hombres Solos*, el nombre hace referencia al *Retrato de hombre joven* (c.1538) de Bronzino del Metropolitan Museum. El pintor y el manierismo será un lugar de encuentro para ambos desde los años de formación. Estas colaboraciones han visto la luz en pocas ocasiones. La más reciente, fue con motivo de la exposición ya referida *La gran mentira del arte*, que trataba sobre los juegos de irrealidad y ficción en el arte contemporáneo, y en uno de sus bloques temáticos hacía referencia al desmantelamiento del sujeto creador, que a través de su raigambre romántica imagina un sujeto consolidado, autónomo y centrado. Aquí *Hombres Solos* mostraban el díptico *Homenaje a Lugrís* como una imitación del carácter fantástico de uno de sus navíos que era después intervenida añadiendo un personaje, y estructuras geométricas para después ser enfrentada a una imagen siguiente en la que la expansión geométrica ha avanzado dejando apenas intuir la imagen primera. La elección de Urbano Lugrís se debe al gusto de numerosos artistas por los pintores *raros* y poco conocidos que se convierten en artistas de culto. La peculiaridad de la obra de Lugrís les interesaba por su carácter un tanto retorcido y *amanerado*: “y que al tiempo no puede dejar de hacerte sospechar que cuanto ocurre en su obra es cosa de solecismos.... Muchas vueltas le habíamos dado ya entonces a cómo *salvar* (reivindicar un tanto provocadoramente) a otros como el maestro Palmero, o incluso su saga. Consistía en torcerlos de su curso original y desviarlos para volverlos más interesantes... introducir una errata, un error aposta, un sutil condicionante nuevo que los llevaba a abrirse a aspectos inéditos.”⁴⁸ La obra se había planteado como ejercicio de apropiación, como un anacronismo de rescate de un artista *secreto*. Siempre han estado interesados en la disolución en el espejo: a Martín Prada le obsesionaba dejar de ser artista a través de algún medio/mediador,

48 Conversación con el autor.



HOMBRES SOLOS, HOMENAJE A LUGRÍS, DÍPTICO.



PEREJAUME

PEREJAUME, 7 MIRADES, 1993



PEREJAUME

a Alonso tergiversar las firmas, los productos, los personajes. Este último planteaba en el texto del catálogo: “¿Cómo sabré quién soy yo si no parpadeo frente al espejo, si no se produce intervalo entre ambas miradas, el que mira y a quien mira, lo que mira y es mirado? Entre sujeto y objeto, certifica Baudrillard, sólo la seducción adquiere consistencia cohesiva en el sucederse, infinitamente aplazado, del acercamiento y la apropiación (conceptual, carnal).” Y continuaba con Baudrillard “El mismo autor propone, como ejemplo, una función/ficción hermenéutica coherente con tal perspectiva: la crítica no puede contentarse con describir y analizar, es necesario que sea un acontecimiento en el universo objeto de su estudio; ha de *penetrar* en él, pues, hasta modificar su naturaleza (violentarlo), el curso mismo de su destino: *I’ll be your mirrow*. Para ello *es necesario que entre en su misma lógica y que sea su aceleración*.” Recordamos ahora la elección que realizaba Martín Prada del fisionomista Campanella como modelo.

Por otro lado Perejaume (Barcelona, 1957) también ha planteado una reflexión sobre la confusión generada entre representación y realidad a partir de unos códigos tradicionales como es el formato pictórico clásico, el artista parte además del género paisajístico de tintes románticos convirtiendo pinturas de marcos dorados en paisaje. El paisaje de la pintura conforma su mundo poético defendiendo la despintura.⁴⁹

49 PEREJAUME: *Tres debuxos*, CGAC, Junta de Galicia, 1997.



CHEMA PERALTA, 1995

Conclusiones

Por el Humo se sabe dónde está el Fuego

“(...) la columna de humo que un 17 de Febrero de 1600 se elevaba desde la plaza romana de Campo dei Fiori, proveniente de la pira donde se quemaba el cuerpo de Bruno, daba paso a un cambio de estado y era el testimonio de esa disolución. Su desaparición era, por tanto, imposible.”

Curro González, *La Sombra de las Cenizas*.

Entonces “¿Era -es- la pintura una forma de malgastar el esfuerzo del artista, obligándole a recorrer caminos ya trillados?”,¹ “¿Queda espacio para la pintura?”² Para muchos es una sencilla cuestión que ya han contestado con un rotundo sí. En la primera parte de este trabajo se han recogido diversas opiniones que explican el actual estado de la pintura como *cuña residual*, fuera de contexto, como consecuencia de la virulenta reacción de la posmodernidad postestructuralista contra los *límites de la pintura*³. Sería la principal perjudicada, en tanto que paradigma por excelencia de la modernidad, en el nuevo orden. En el contexto posmoderno -descrito por los productos híbridos y todo tipo de prácticas intertextuales, contaminadas desde otros campos-, se hacía inviable cualquier propuesta que defendiera un carácter esencialista. Es significativo que la actividad artística de nuestro país tuvo que

1 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: “Huellas y tiempo...”

2 MALDONADO, José: “¿Queda espacio para la pintura?”, en CORTÉS, José Miguel (coord.): *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*. Ed. Signo Abierto, Generalitat Valenciana, 1998, p. 137.

3 CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: “Hibridaciones, (Pintura después de ...), p. 76.



CHARRIS, *PESCADORES PESCADOS (AVENTURA EN VOLCANOVIA)*, 2006.

quedarse al margen tanto de aquellas puristas propuestas pictóricas de la alta modernidad anglosajona como del consiguiente debate que las puso en cuestión, debido al retraso cultural y al aislamiento que supuso la dictadura y que implicaría además que una vez ésta pudo ser superada, el debate se desarrollara sobre todo en términos de identidad nacional y territorio. La crítica artística española viene importando modelos críticos que le resultan ajenos en una continua búsqueda de internacionalización y de necesidad de participar de la modernidad cultural, una actitud propia del final de la dictadura pero que continúa en la actualidad. La descripción de la pintura como un campo de acción inútil podría ser consecuencia por tanto “del ruido ambiental que a partir del aparente agotamiento del ejercicio y práctica del arte promovido por las vanguardias artísticas ha ido, en una casi reaccionaria e inquietante progresión, saturando los canales de formación e información que la sociedad establece para su desarrollo”⁴ como proponía José Maldonado, quién mantenía su confianza en el desarrollo de la disciplina a finales de los noventa: “es de esperar que a la pintura, en tanto que la preocupación del artífice, del creador o del autor sea otra, consciente o no, premeditada o no, que la de realizar un mero objeto con pretensiones artísticas, le quede espacio o le quepa un espacio ¿propio? en el que realizarse (...) darse a la realidad lo que tiene de ser cosa la pintura, la imagen. (...) Decir por decir o pintar por pintar no es, aunque se siga pensando, ingenuamente, (...), un sin sentido. Tampoco crear por crear es vano. De aquí artista y sociedad deducen preguntas claves.”⁵ Más de una década después son muchos los artistas españoles de distintas generaciones que siguen utilizando la pintura y confían en sus posibilidades, pudiendo hablarse de un nuevo intento de la disciplina de abandonar la periferia y volver al centro del debate artístico. Este regreso, como se ha visto en los primeros capítulos, ha tenido lugar bajo la exigencia de gran parte de la crítica de que la disciplina reconsidere su condición, de proponer una nueva definición para lo que puede considerarse pintura en la actualidad. Se han revisado las principales publicaciones españolas que en estos últimos años se han propuesto abordar la pintura actual y también algunas extranjeras que han tenido aquí gran repercusión. La mayoría aborda la nueva pintura no desde su capacidad expresiva sino como un punto de encuentro en el que redefinir y apuntalar límites, así se habla de *pintura expandida* o *pintura sin pintura*, pero la mayoría de los textos parten de una exigencia por la que la disciplina debe cuestionarse constantemente, el artista debe preguntarse no sólo por qué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo. Esta exigencia de pintar en *modo interrogativo*, muestra como se ha delegado toda responsabilidad artística en esta disciplina, convirtiéndola en muy poco tiempo en el *territorio de incertidumbres*⁶ del arte contemporáneo. Mientras el resto de los artistas pueden ejercer sus prácticas prácticamente sin

4 MALDONADO, J.: *Op. cit.*, p. 137.

5 *Ibid.*, p. 139.

6 REPLINGER, M.: “Interrogando a ...”, p. 27.



JORGE FIN, *POLVO, HUMO, SOMBRA, NADA*, 1998

exigencias previas, los que utilizan la pintura cargan con la responsabilidad de otorgar sentido a todo el proceso. Una actitud crítica y consciente siempre es deseable y necesaria, pero aplicada de forma incesante y constante puede ser paralizadora o desasosegante. Los pintores deben considerar a la pintura como referente imprescindible y a la vez como profeta de su propia muerte. ¿Pero, cómo pintar si incluso todo lo que se dice en torno a la pintura sería pintura en sí misma en tanto que manifestación de una actitud? ¿La pintura es entonces sólo un posicionamiento? La indeterminación caracteriza por tanto las nuevas definiciones para la pintura, y resulta harto complejo determinar que obras pueden catalogarse como pintura o establecer posibles modelos que puedan corresponder a la heterogeneidad de estilos y medios que cohabitan en la pintura actual. Esta ha sido una de las principales dificultades a la hora de seleccionar los artistas y obras que podrían ejemplificar el desarrollo y las estrategias de la figuración actual.

En cuanto a la depreciación del potencial de la pintura frente a la imagen, se ha advertido en los primeros capítulos como hoy se señala siempre su minusvalía frente a las nuevas tecnologías, como se aborda su pertinencia desde la conciencia de su inferioridad lingüística con respecto a los mecanismos de producción *massmediáticos*, reprochándole entre otras cosas su falta de immediated. En este terreno carece además de la *capacidad de promesa* que proyectan las tecnologías asociadas al progreso. De la misma forma que la elección de una determinada técnica, la serigrafía, permitió a Warhol reforzar su reflexión sobre lo múltiple y la identidad, la elección de medios digitales como técnica en las obras actuales lleva implícita una garantía de presente, de ser pertinente y representativa del momento actual, y al mismo tiempo una proyección al futuro. El net.art y otras prácticas asociadas a los procesos de socialización que crecen con el nuevo siglo reviven las aspiraciones vanguardistas a través de la red de internet, que permite por fin un arte ilusionante. La pintura no sólo carece de ese potencial de *formación de comunidad*⁷ sino que carga con el peso de la decepción que ha producido el arte.

La presencia de la pintura se ve desvirtuada al ser difundida por medios digitales, la proliferación de páginas web, su difusión por dossiers o internet, que favorecen además una imagen fácilmente reproducible. Internet ha generado esa *imagen-superficie*⁸ que caracteriza la cultura actual, dónde no importa la procedencia ni la intencionalidad de las imágenes compartidas. A pesar de la homogeneización que implica, desde algunas plataformas se prefiere la evidencia que ofrece una imagen frente a la representación de una obra de arte; se prefiere, antes que la intencionalidad del artista que la obra pueda significar, la intencionalidad del mundo que está en la imagen, ya que *no compartimos el mundo de otro modo*. Frente al entusiasmo que generan los nuevos análisis que desde los estudios visuales se

7 BREA, J. L.: *La era postmedia...*

8 BUCK MORSS, S.: "Estudios visuales..."

ofrecen del régimen escópico contemporáneo, la pintura no puede suponer un gran estímulo. En este contexto la sobreabundancia de imágenes a la que se ve sometido el espectador actual obliga a una reflexión sobre la necesidad de producir más imágenes, pero como insiste Rancière *la imagen no es un simple pedazo de lo visible*,⁹ y habría que dirigir el debate no tanto a la sobreabundancia de éstas, como a la selección de las imágenes que desde los distintos poderes se muestran o son descartadas.

En cuanto a las actitudes contemplativas con las que el público mayoritario suele apreciar el arte contemporáneo, se acusa a la pintura de impedir que este público sea capaz de generar la respuesta activa, participativa o crítica que estas obras requieren. Se han referido aquí la condición de la mirada, ahora impura, y el carácter construido político y cultural de los actos de ver, cuestiones que evidencian la importancia que tiene todavía la mirada en el siglo XXI y la pertinencia de un debate que cuestiona la identificación de la imagen con lo visible, o combate la mirada anestesiada, y que propone repensar estrategias de visión y una imaginación productiva. La crítica extrema a la experiencia contemplativa corre el riesgo de promover la inacción si realmente no hay ya nada que ver, e impediría la posibilidad de crear un espacio alegórico que busque determinada pintura. Las nuevas tecnologías avivan el debate sobre la inevitable decadencia e inferioridad lingüística de la plástica frente a las obras de arte producidas por montaje y con cualidades temporales, así como que descubren un nuevo culto a la percepción distraída, ahora más difuso en terminos espaciales debido a fenómenos como internet.

La búsqueda de la novedad como garantía del interés de una pieza artística parece el actual paradigma de la globalización cultural, se considera arte actual aquel que está influido por el arte digital, lo que implica una concepción evolutiva de las prácticas artísticas y el miedo por parte de sectores de la crítica de ser tildados de inmovilistas o reaccionarios si defienden otras propuestas menos novedosas. La pintura es para muchos, *lo que ya no es posible*.¹⁰ No es hoy la gran triunfadora, la noción de paralaje que utilizara Foster¹¹ para criticar cualquier pensamiento mítico-originario, -por el cual la construcción del pasado depende de nuestra posición en el presente y que ésta es redefinida por esa construcción del pasado en una mutua mutabilidad interminable-, sirve para explicar la lectura peyorativa que se hace de este medio y sobre todo de la figuración. El triunfo actual de lo conceptual, lo digital y tecnológico conduce a una consideración de la pintura como perdedora, pero la realidad es que todos estos medios conviven y no deberían ser excluyentes, sino dibujar un escenario plural que reflejara la verdadera complejidad y riqueza del momento en que vivimos. La pervivencia de cuestiones alejadas de las modas actuales demuestra como “No hay un ‘ahora’ sencillo: cada presente es asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes.” Por tanto, no hay nunca una transición oportuna, es decir, entre lo moderno y lo posmoderno, entre lo fotográfico y lo digital, “nuestra conciencia de un periodo no sólo proviene del hecho: también proviene del paralaje.”¹²

En el deseo de novedad, permanecemos por tanto en esos *oscuros, inciertos instantes*,¹³ determinados por la exigencia del arte de la perpetuación del instante, de la unidad ideal de la modernidad entre arte y tecnología, exigencias heredadas y prolongadas en la actualidad. Como advertía Dubois¹⁴ la asociación de tecnología y novedad funciona como un efecto de lenguaje, que lo invade todo por saturación. Tecnologías que en muchos casos, no han hecho otra cosa que revisar antiguas cuestiones de representación, reactualizando propuestas figurales en un sentido poco novedoso o incluso regresivo, la innovación técnica escondería por tanto posturas estéticas y teóricas convencionales. La carga de intención revolucionaria con la que se expande una nueva tecnología no se corresponde en muchas ocasiones con la realidad de los hechos, ya que se proponen imágenes que funcionan casi en oposición a lo que su discurso de intenciones pretende.

9 RANCIÈRE, J: “El teatro de

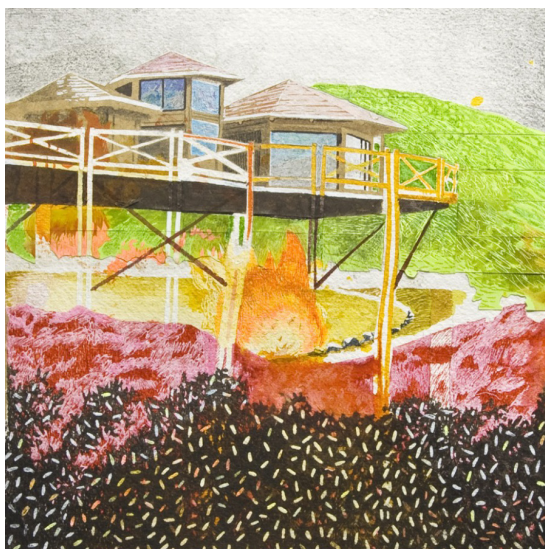
10 BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso*...

11 Véase las definiciones de Hal Foster sobre la acción diferida y el paralaje se encuentran en su texto *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2001, especialmente: “¿Quién teme a la neovanguardia?”

12 *Ibid*.

13 JIMÉNEZ, J.: “Un arte dislocado...”, p. 10.

14 DUBOIS, P: “Video y teoría de las imágenes ...



SANTIAGO TALAVERA, *LA GUARIDA DE LOS AMOS OCULTOS II*, 2009.



TALAVERA, *DE MI VENTANA A LA TUYA*, 2008

Si verdaderamente estamos inmersos en una crisis de percepción de la realidad, la mudanza obligada hacia lo digital descubriría todo un cambio filosófico, una mutación, visible por ejemplo en el proceso de producir, anular o almacenar fotos, que tendrá implicaciones incluso en el propio espectador. Arte y ciencia se alían para ofrecer un futuro esperanzador que modifican el rol del artista y del espectador -un uso creativo de la tecnología, la interactividad, la participación ciudadana...- al mismo tiempo que amenazan con los peores pronósticos: un arte alienante y unificador que reproduce ideologías de poder y consumo y que conlleva una sobredeterminación estética. Un arte *accidental*, para Virilio¹⁵, en el que la comunicación instantánea suplanta su antigua cualidad *sustancial*, e impide cualquier posibilidad de empatía, el nuevo iluminismo que arrastra el multimedia, exterminaría toda reflexión representativa, impondría la prohibición iconoclasta de los cuadros y eliminaría todas nuestras últimas imágenes mentales. Una mediación tecnológica que no sólo confunde realidad y ficción sino que como advertía Zizek¹⁶ satura el vacío necesario para implantar cualquier ficción simbólica.

A pesar de las posibles consecuencias negativas de la irrupción masiva de las nuevas tecnologías, para la pintura el intercambio y los constantes reenvíos con otras técnicas y disciplinas ha supuesto un verdadero enriquecimiento y ha permitido a la disciplina sobrevivir desplegando nuevas posibilidades y recursos. Podría hablarse de una pintura post-conceptual, que al tiempo que reflexiona acerca de lo esencial de su propia concepción y realización, revisa su definición, y participa y comparte con las otras manifestaciones artísticas una apertura ilimitada a lo multidisciplinar. Si las tecnologías digitales han modificado las representaciones del espacio o del cuerpo como se ha visto en algunos de los ejemplos recogidos, (un cuerpo en transformación, en movimiento, secuenciado, en cambio, afectado en su constitución por la tecnología), también la fotografía y el dibujo han modificado y estimulado la producción pictórica. Fotografía y pintura funcionan como medios híbridos, mestizos, contaminados, renunciando a un posible carácter esencialista, desde los años setenta. Pero el cambio de siglo, supone un refuerzo de estas posiciones *impuras* con las aportaciones de generaciones más jóvenes que han apostado por un híbrido pintura-fotografía. La influencia de Richter, el denominado 'efecto Tuumans', el pictorialismo y diversas propuestas inscritas en el terreno de la pintura sin pintura, insisten en el diálogo con la imagen digital. Se han recogido distintos ejemplos en los que para la figuración la fotografía sirve de análisis de lo real, reflexión sobre la imagen, lógica continuidad o ampliación de un proyecto, o bien responde a procesos radicales y tensos como los que vienen teniendo lugar en la obra de Gordillo, sometiendo a la imagen pictórica a una reproducción permanente, recurriendo a la serie y la repetición, etcétera. Para el artista la fotografía permite un enfriamiento de la gestualidad

15 VIRILIO, P.: *Seducidos por el ...*

16 ZIZEK, S.: *Las metástasis del...*

plástica y una mayor objetividad, al mismo tiempo que favorece hallazgos casuales e inesperados. Ha sido además un medio imprescindible para evitar y neutralizar los logros plásticos de la modernidad, y conseguir un *espacio laico*¹⁷ para la pintura.

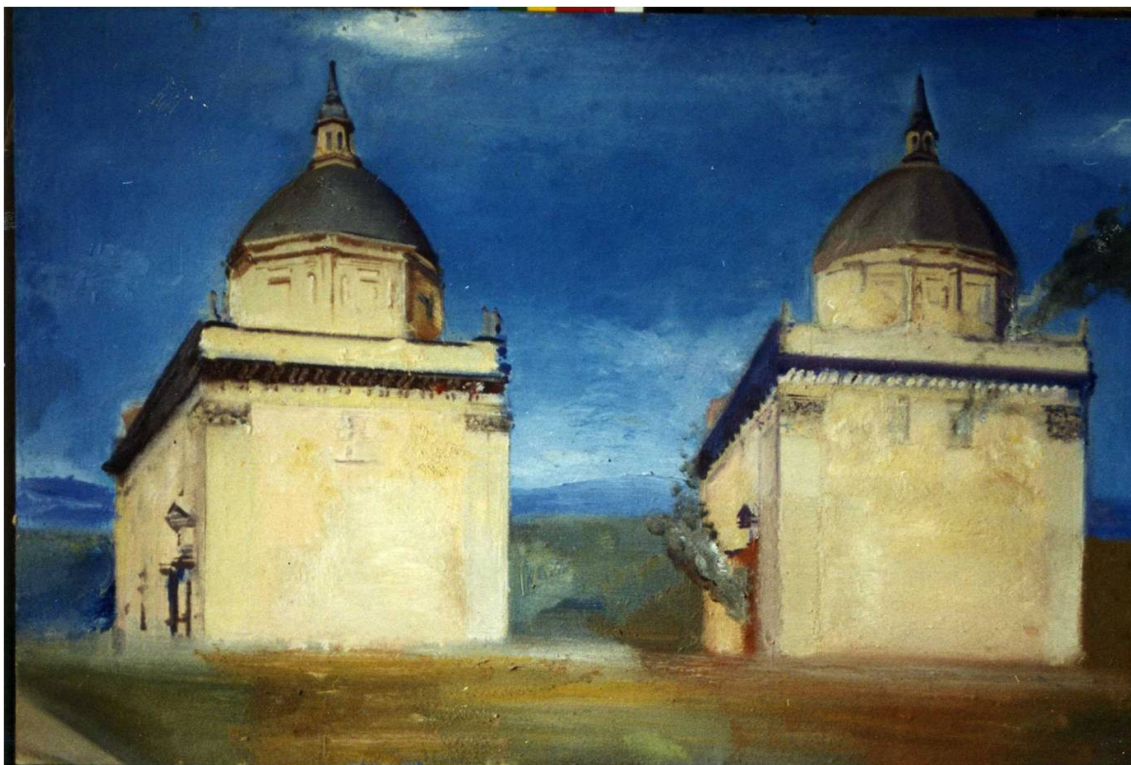
Los fructíferos resultados de todas estas propuestas obligarán a realizar estudios detallados y en profundidad de estas fórmulas híbridas, por el momento se argumentan como estrategias de sustracción o dación, y sus consecuencias se explican en términos de pérdida de la realidad como referente, o resultantes de una vivencia del exceso; aquí la fotografía sería un medio de oclusión u opacamiento, soporte sobre el que la pintura se activa, la pintura reafirma su carácter sobrante, su cualidad de imagen objeto... Pero para algunos artistas, la pintura a pesar de ser un objeto es una apertura y una práctica de diferenciación frente a la global industrialización de las imágenes, está anclada en la realidad y se opone al concepto de ficción que defiende lo virtual. Aunque partan de la percepción virtual o digital, la imagen es reconducida a la realidad física y tangible de la pintura. Para Amondarain o Simeón Sáez Ruiz la recomposición pictórica, descomponer, desestructurar y reestructurar la pintura, es una reflexión sobre la pérdida de inocencia de las imágenes, un proceso de desmaterialización y rematerialización que subvierte los modos de ver dominantes. La representación es sometida a una confrontación de experiencias acumuladas para repensar sus dispositivos y paradojas. Otros artistas como Simón Zabell se interesan por la inserción de la fotografía en sus obras ya que permite una lectura analítica de como las imágenes reproducen la realidad, Martín Prada buscaba un comentario distanciado de la pintura misma. A gran parte de los artistas no parece preocuparles tanto el estatuto de la pintura como el de la imagen digital asimilada a lo pictórico y viceversa, los límites y las constantes relaciones entre pintura y fotografía se establecen como una de las cuestiones principales para abordar la figuración actual. En este sentido Barro se situaba en el punto más extremo para defender que si el vídeo y la fotografía se habían apropiado del imaginario iconográfico de la pintura, se podría hablar de *pintura reencarnada*¹⁸ en esos medios, una muda de cuerpo, de modo que cualquier imagen podría *ser pintura* si hace referencia a lo pictórico, esa especie de memoria o palimpsesto que precede a la pintura. La propuesta es complicada, porque si admitimos la tendencia contemporánea de ver el mundo en términos pictóricos, un ver contaminado plagado de referentes, gran parte de la producción contemporánea tiende a la cita alegórica de la pintura, deberíamos considerar por tanto todas estas obras pintura. Es una solución paradójica porque denominarlas así invalida la propia figura de la alegoría, de la apropiación, de imitar la manera de... ¿Porqué denominar pintura a una obra que alcanza su legitimidad en el uso de la fotografía? El hecho es que gran parte de la crítica de nuestro país viene desde los años noventa manifestando su aprobación a obras que se expliquen como pintura sin pintura, rechazando la mayor parte de la pintura pintada. Sería la única solución para poder seguir hablando de pintura. En este *pictorialismo difuso*, quizá lo único relevante, 'vanguardista', es poder caracterizar el tiempo presente con la denominación de pintura a otras técnicas como las fotográficas. Si realmente ambas pertenecen a un paradigma mayor de tipo ideológico que determina su parecido, como sugería González Flores¹⁹, habría que separar definitivamente el proceso tecnológico de los medios de su definición como tales. En cualquier caso en este proceso, la fotografía también manifiesta la crisis de su definición tradicional, se declara inclusiva y mestiza, reclamando otra relación con la mirada y haciendo énfasis en la necesidad de construcción de sentido. Fotografía, vídeo, y animación, no sólo rescatan momentos de la historia del arte y de la pintura, sino que constatan la circulación promiscua de la imagen, y la conciencia de que cualquier obra es *imagen de otra imagen*.

La apertura disciplinar ha sido cuestionada por algunos sectores que la describen como un mecanismo favorable a la actual dinámica capitalista que busca la despotencialización del arte. Lo digital y el diseño proporcionarían a la obra artística otra fachada volviéndola accesible y permeable, a cambio de éxito mediático renunciaría a su sustancia. En esta última década ha quedado patente la contaminación de la pintura y de cualquier obra de arte por el diseño, que se ha establecido como un convencio-

17 GORDILLO, L.: "Equilibriosmos ...

18 BARRO, D.: *Antes de ayer y pasado...*, p. 116.

19 GONZÁLEZ FLORES, L.: *Fotografía y pintura ...*



MARTÍN PRADA.

nalismo visual, el diseño supone un valor añadido, una cuota visual extra, que facilita la circulación y asimilación de la obra artística. Se denuncia que consumimos formas, no signos ni productos, a la obra de arte no se le exige un 'imaginario' visual sino sobre todo proyectar una 'imagen'²⁰. El diseño no interesa sólo por sus recursos y semánticas sino que se ha convertido en poco tiempo en norma estética. Y es que el arte ha tomado conciencia de su pérdida de dominio en la visualidad contemporánea, y si quiere competir en igualdad de condiciones, debe compartir los modos de esta sociedad estetizada, e invertir en su propia imagen. La intervención del diseño es sobre todo conceptual ya que imita las estrategias *sublimadoras* del universo comercial contemporáneo. La pintura o cualquier obra artística renunciaría al sentido de *presencia* (pathos artístico) para optar por la *representación* (imagen-marca-logotipo), corriendo el riesgo de rebajar su categoría experiencial y ontológica. La actual identificación entre los medios de difusión con lo estético en sí, consensúa, instaaura e intensifica un lenguaje comunitario.

Desde otros sectores la contaminación de la pintura de 'disciplinas menores', de formas estéticas aplicadas, funcionales, y enormemente atractivas (publicidad, moda, televisión, arquitectura-espectáculo...) es la respuesta lógica de la aspiración del arte a recuperar su utilidad estética, restablecer mecanismos de reencuentro con la realidad, y servir a la cultura entendida ahora como producción de servicios. La función histórica de la disolución de los géneros y las disciplinas sería la apuesta definitiva por la construcción de experiencia. La pintura resiste así en duras condiciones de invisibilidad frente a formulas más mediáticas, su posición periférica, fuera del foco y su incursión en propuestas instalativas, tienen como consecuencia que derive en ornamento. Así sucede con muchas manifestaciones artísticas que al insertarse en la circulación de los *mass media* hacen pasar al centro lo que permanecía en los márgenes, el marco, el contexto, la institución, etc.

La pintura no sólo se ha visto contaminada por los medios digitales y disciplinas menores, el dibujo, sometido y dependiente tradicionalmente de la pintura, se independiza en esta última década, el cambio de siglo ha supuesto un verdadero auge para el dibujo en nuestro país, en el que deja de ser una disciplina secundaria para muchos artistas, para convertirse en verdaderamente autónoma y determi-

20 MONTEJO NAVAS, A.: "Otro Mainstream ..."

nar el trabajo de muchos de ellos. Las nuevas tecnologías influyen igualmente en su desarrollo permitiendo que se desarrolle a través de medios digitales o en la animación, -animación pobre, de recursos mínimos, que señala lo que ocurre entre los fotogramas y genera ilusión de movimiento- o que imita al videojuego. Pero también se mezcla con la pintura eliminando límites o fronteras. *Pintura y dibujo entre los medios*²¹ entonces, ya que crecen en la interacción dialéctica con otros medios y soportes. Puede hablarse también de un 'dibujo expandido', un medio híbrido que abandona sus tradicionales soportes y se convierte en arte genérico, obras de nuevo, que no pueden calificarse exactamente como pintura, dibujo o vídeo, sino simplemente imágenes. En la última década, dibujo y pintura son territorios por tanto para el desplazamiento de la imagen.

El dibujo prolifera debido en cierta forma a que gran parte del arte contemporáneo manifiesta la exigencia de un carácter narrativo. A través de la animación y la secuencia, de escenas inconclusas, crípticas, se despliegan dispositivos y procesos para generar ficción, fragmentar el proceso narrativo, o generar un vínculo con la experiencia. Hay un deseo de narrar, pintura y dibujo abordan la figuración y confluyen en esas cualidades narrativas, antes rechazadas, constituyendo una nueva etapa, innovadora y desafiante. De igual forma el dibujo parece heredar las cualidades expresivas de la pintura, si ésta ha tenido que enfriar sus modos para poder mantenerse, el dibujo parece abordar sus recursos comunicativos sin complejos. Su inmediatez y carácter rudimentario son ampliamente valorados, su identidad no es cuestionada. La defensa del dibujo se convierte en poco tiempo en una cuestión ideológica, es respetado por su modestia y menor prestigio social, por su posición marginal y periférica frente a la despótica pintura, por estar fuera del mercado, es liberado de su dependencia de la elitista disciplina y de la necesidad de un virtuosismo técnico, ahora denostado. La mera elección del dibujo como herramienta se argumenta como reivindicativo o revolucionario, debido a la sobrecarga ideológica que arrastra al ser interpretado por ciertos sectores en función de su oposición a la pintura.

Por otro lado se defiende el dibujo por sus propias cualidades, como método necesario, como una disciplina para tiempos de crisis, capaz con su economía de medios de optimizar recursos y establecer relaciones justas, una solución frente a los excesos últimos del escenario artístico, una herramienta eficaz. Se destaca su capacidad de organizar un pensamiento, de concentrar lo disperso, la argumentación y su capacidad de incisión y contacto con las ideas germinales, así como su posibilidad de revelar lo secreto, de hacer visible lo invisible.²²

Uno de los aspectos en los que confluyen pintura y dibujo de artistas emergentes actuales es la querenza por lo leve, breves enunciados que defienden una poética de lo humilde y sencillo, que permitan percibir lo intenso. Estas obras realizadas con lo mínimo podrían describir una voluntad de errancia, un carácter nómada, cargar con poco para poder continuar. Aspectos intimistas o siniestros de la infancia van a estar muy presentes, con paisajes privados o acciones cerradas, de significados ocultos.

Estos son algunos de los aspectos que determinan la problemática consideración de la pintura en nuestro país a partir de sus particularidades como disciplina, según su apariencia, su modo de mostrarse, y que afectan a su propia definición. En cuanto a las posibilidades de sus contenidos, son descritos como ineficaces, o poco competitivos, lo que genera duras críticas y su ausencia de los foros de debate artístico. Se le exige al arte potenciar los instrumentos reflexivo-críticos, ejercer de herramienta subversiva, y alejarse de experimentos formales, mientras la pintura es acusada de ser incapaz de articular esos discursos críticos, y es caracterizada ideológicamente, -tras heredar la calificación de reaccionaria desde el debate pintura-arte conceptual que dividió al país a comienzos de los años ochenta-, la pintura y obviamente la figuración son tachados de conservadurismo estilístico y político del que aún hoy, no se pueden desprender. Se ha señalado como en muchos casos las críticas partían de apriorismos artísticos e ideológicos, obedeciendo a motivaciones de poder, económicas e incluso geopolíticas.²³ Y como ha derivado en que en la actualidad la naturaleza de la relación que una opinión entabla con la pintura

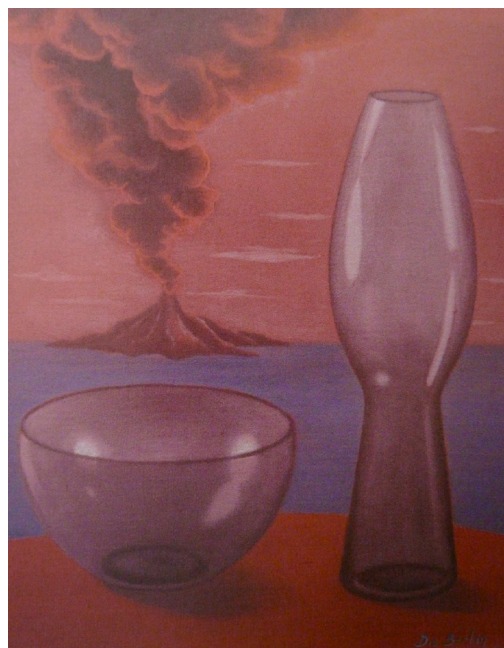
21 PANERA, J.: *Merry Melodies ...*

22 VALLE, A.: "Notas sobre el dibujo ..."

23 VERDÚ SCHUMANN, D. A.: *Crítica y pintura ...*



JORGE FIN



DIS BERLIN

sirve de vara para medir su progresismo y por lo tanto si merece respeto. Pintura y figuración están tan saturadas de lecturas negativas que impiden que puedan ser estudiadas con objetividad. La tendencia predominante de las instituciones es recuperar a los artistas de la nueva vía conceptual de los sesenta y setenta, generar un vínculo con lo social desplazando jerárquicamente al autoritario pintor.

Pero el peligro está ahora en favorecer el fetichismo del gesto frente al del objeto, y el fetichismo del nuevo artista frente al del pintor. Habría que revisar los objetivos pretendidamente revolucionarios y que entendemos por arte crítico o subversivo en la situación actual, cuando las instituciones culturales -antes reforzadas al aceptar y subvencionar estas transgresiones- se consideran ahora aliadas de la práctica artística, ya que harían frente a las instrumentalizaciones por parte de intereses políticos o económicos. La deriva del arte hacia la acción política, el documentalismo, las estéticas relacionales, la atención al contexto específico, evidencian un interés por lo real y un alejamiento de la ilusión.

En la primera parte de esta tesis se ha abordado también como los terminos cultura, ocio y mercado modifican sus relaciones, la actual sociedad consumista se describe ya como sociedad del ocio, que demanda el consumo del arte. La actual proliferación y el polimorfismo de los usos de los productos culturales tiene como consecuencia su trivialidad como mercancía y pérdida de sentido originario. En este contexto no se puede seguir calificando a la pintura como decorativa y comercial cada vez que reaparece con fuerza, cuando gran parte de las manifestaciones artísticas actuales pierden igualmente su potencialidad si se ofrecen como útiles o como objetos de consumo. Así Parreño²⁴ advertía de que el arte se distinguía por carecer de utilidad práctica, denunciando como su destino mercantil, su valor de cambio, implica el empobrecimiento estético de la vida diaria, la renuncia colectiva a la sensibilidad y capacidad creativa de cada individuo. La nueva cultura global desarrolla además una lógica interna por la que absorbe cualquier propuesta del margen, subculturas, o culturas de oposición convirtiéndolas en objeto de consumo y espectáculo. Interpretar la reaparición de la pintura en el nuevo siglo como oportunismo mercantil no tiene tampoco sentido cuando el momento actual se caracteriza por una saturación ante la sobreabundancia de productos artísticos y de artistas de todo tipo. Las nuevas condiciones de exhibición en eventos artísticos, ferias o bienales de grandes dimensiones, determinan que los artistas opten por obras impactantes y efectistas si quieren destacar, y que prefieran el video o la fotografía por sus facilidades de transporte y reproducción. Los artistas se adaptan a una nueva condición nómada, la internalización impide tener un estudio fijo, y la obra responde en muchas ocasiones a las oportunidades de exhibición que se les ofrece. La dependencia del mercado afecta aquí

24 PARREÑO, J. M.: *Un arte descontento ...*

desde el momento de concebir la obra.

No se ha pretendido en esta primera parte de la tesis hacer una defensa de la pintura frente al resto de prácticas artísticas sino abordar los distintos aspectos negativos con los que la pintura es estudiada en nuestro país en muchas ocasiones de forma superficial, constatar además como la crisis afecta también a esas prácticas ya que estamos inmersos una crisis de mayores consecuencias. Una crisis de la imagen, que afecta a la noción de cultura en un sentido amplio, abordada desde el derrotismo, la indiferencia, la distancia escéptica, el empobrecimiento moral, o el cinismo. Perspectiva que solo describe el arte bajo la reiteración o el estancamiento. Presenciamos *un fin de fiesta generalizado*, un *carpe diem* estetizante y huero como advertía Samaniego²⁵, consecuencia de la renuncia a las utopías. Un sujeto inerte, vacío, errante y desterrado, describe también al artista, que tiene que desenvolverse en unas condiciones laborales, productivas y de formación, dependientes y conflictivas, regidas además por una moralidad discutible. Ante la ansiedad y el vértigo modernos el artista responde con la hiperpresencia, la ubicuidad, la hiperactividad, pero también con la apatía, la desgana e incluso el abandono de exhibición como deciden numerosos pintores. La *condición atmosférica*²⁶ de la producción cultural actual está por tanto enrarecida y bajo un estado generalizado de sospecha. Vacuidad que se ve reflejada en unas obras banales, sin contenidos, y carentes de articulación. A la alienación de la actividad productiva se suma como advertía Agamben²⁷, la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza comunicativa del hombre. El proyecto pedagógico de la transmisión del arte, la figura del maestro, se ha sustituido por modelos miméticos recurrentes, la *memoria del futuro*²⁸ es ahora ocupada por una confusión desoladora. ¿Como explorar la representación misma del mundo cuando -he ahí nuestro estupor- ya no queda prácticamente mundo para dar sentido a la representación? preguntaba Samaniego, y describía la actualidad como *un tiempo de espectros*, un modo epocal caracterizado por la economía del asedio espectral, por un futuro en suspenso.

Para intentar recuperar ese futuro Cereceda rescataba la sublimidad del fracaso que describiera Lyotard, y pedía confiar en el entusiasmo (aunque sea negativo) que todavía persiste entre nosotros, para salir del mercantilismo y de la pérdida de claridad ética del arte contemporáneo. Samaniego²⁹ pedía reinventar lo real, levantar una ficción fundamental, una ficción suprema, establecer una nueva cartografía por donde circule un imaginario suficientemente poderoso, *mantener la promesa*. Para el autor el arte ha renunciado a su proyecto radical, cuando debería ser un artefacto a contrapelo, cuyo roce produzca las mismas chispas y sea tan instantáneo, como el fuego de artificio.

Desde la introducción de este trabajo se ha intentado que las imágenes elegidas en cada capítulo ilustraran ajustadamente los asuntos tratados, ya que a muchos pintores les preocupa especialmente los temas relacionados con la propia práctica artística. Más de 1450 imágenes necesarias, ya que se ha partido en gran medida de las propuestas pictóricas existentes para establecer los distintos recorridos. La selección, recopilación, y clasificación de estas propuestas se consideran por tanto tan relevantes como el análisis textual, e incluso como un análisis autónomo, ya que no existe ninguna publicación o estudio que recoja la totalidad de la actual práctica pictórica y figural en nuestro país. En el análisis de las iconografías utilizadas se han advertido puntos de encuentro, que no aparecen en la segunda parte de la tesis, en los capítulos dedicados a estas tendencias. *The Final End* y *Se cierra el telón*, sirven de metáforas del problema de la representación y el proclamado fin de la pintura, exteriorizando la preocupación del pintor por la disciplina y una reflexión sobre la relación de la obra con el espectador. La crítica a la contemplación ha determinado iconografías concretas en relación a la mirada, y la inserción de las nuevas tecnologías ha modificado de forma evidente la representación de los espacios y del cuerpo humano. La secuencia, o el tradicional 'presentación, nudo y desenlace', van a ser fórmu-

25 RUIZ DE SAMANIEGO, A.: "El mundo ya no me quiere ...

26 MORALES ELIPE, P.; VILLEGAS, D.: *Blog09. La condición ...*

27 AGAMBEN, G.: *Medios sin fin ...*

28 VALLE, A.: "Con vista exacta y ...

29 RUIZ DE SAMANIEGO, A.: *Op. cit.*



ALBERTO CORAZÓN,



ENRIC BALANZÁ

las recurrentes para abordar aspectos narrativos que irrumpen con fuerza. En el capítulo sobre política, y realidad las imágenes quizá simplifiquen la definición de lo político a su representación institucional, pero recogen la voluntad de algunos artistas de cuestionar la clase política y las consecuencias de sus actuaciones a través de la pintura y la obra gráfica. En *El suicidio como una de las Bellas Artes*, se ha querido mostrar obras que abordan la muerte, el suicidio, o determinada violencia como iconografías revisitadas que podrían exteriorizar la ansiedad y negatividad con la que hemos descrito el momento cultural actual.

Uno de los objetivos de este trabajo era contrastar porque la crítica todavía hoy vaticina para la pintura un panorama un tanto desalentador. Paralelamente a esta pérdida de credibilidad de la pintura en el sistema artístico, las diversas propuestas que pueden describirse dentro de esta disciplina, y entre ellas lo figurativo, continúan emergiendo en esta última década, algunas de ellas muy interesantes, generándose un evidente conflicto. Como señalaba Replinger con motivo de la feria de arte de Basilea: “Entre el espacio vacío del taller de pintura de Chohreh Feyzjou y la abrumadora presencia de la pintura en Basilea parece desarrollarse la tensión de dos realidades que, todavía se dan la espalda: su ausencia en los territorios que nacen con la pretensión de crear tendencias, y la manifestación de una pintura viva, generalmente de artistas muy jóvenes, que progresivamente se deja ver en eventos artísticos, instituciones y museos importantes.”³⁰ La irremediable desaparición de la pintura propuesta por Brea desde finales de los ochenta, ya fue advertida en 1976 por Javier Rubio (Trama, nº 0): “Todo haría pensar en la pintura como un terreno perdido definitivamente, en el que sería imposible plantear ningún tipo de conflicto, por lo que tendría que ser abandonado para desplazarse a otros terrenos más neutros, menos contaminados, se supone, ideológicamente”³¹ Tres décadas después de este sensato comentario, la pintura sigue interesando: “La verdad es que no deja de ser una sorpresa como la pequeña mezcla matérica de pigmentos, la pintura, una tecnología tan artesanal y rudimentaria para nuestros ojos contemporáneos, ha sido capaz de producir todo lo que ha producido, y que aún hoy, en la era de los media, continúe dando pie a toda la imaginación, teorías y debates sobre su naturaleza y ortodoxia, viabilidad, historia, etc.”³² El hecho es que parece no quedar espacio teórico para la práctica de la pintura, pero quedan las obras, que exigen una mirada atenta: “Las preguntas, sin embargo, no deberían referirse a la culpable responsabilidad de la pintura, como si esta no afectara también a otros procedimientos, o a la agotadora cuestión del retorno al orden y el problema de su regreso, puesto que nunca se fue; tampoco a los reiterados anuncios de su muerte anunciada. Lo importante, en realidad, es pensar ‘cómo está viva o muerta’, y averiguar si las preguntas, posiblemente, no deberían ser otras en la cultura actual.”³³ Las últimas exposiciones que han intentado aproximarse a la situación actual de esta disciplina no han podido identificar tendencias o estilos predominantes debido a los múltiples

30 REPLINGER, M.: *Op. cit.*, p. 27.

31 Cit. en CASTRO FLÓREZ, F.: “El Sujeto como...”, p. 37.

32 BARRO, D.; NEGRO, A.: *Sky Shout ...* p. 43.

33 REPLINGER, M.: *Op. cit.*, p. 27.

registros que ésta ha demostrado ser capaz de ofrecer. Quizá se esté cumpliendo el razonamiento de Arthur Danto³⁴ por el cual la pintura habría alcanzado la autonomía respecto a cualquier tipo de dogma histórico con el final de la propia historia, y como consecuencia los artistas estarían trabajando por fin, libres de cargas.

La pintura ha vuelto con ímpetu en el panorama internacional con el cambio de siglo, la defensa de 'lo joven', la vitalidad y energía como cultura y acción directa, van a ser factores que caractericen el regreso del dibujo y la pintura, que podrán manifestarse en todas sus variaciones y en sus múltiples significados. Ambos han sido difundidos a través de exposiciones con reveladores títulos que propagan su nuevo estado dinámico y vitamínico, como si se estuviera de verdadera celebración. Para Álvaro Negro este nuevo regreso correspondería a un perfecto estudio de marketing pero nada tendría que ver con el remake vanguardista del anterior retorno en los 80. Los aparatosos manuales actuales habrían transformado la antigua sobriedad de estas publicaciones: "en una visualidad rizomática más emparentados con el magazine de tendencias, el diseño Web y las texturas digitales (...) Pero abriendo los libros y atendiendo propiamente a las obras, también es evidente que estos cambios en el envoltorio obedecen a un cambio real en la actitud pictórica de las nuevas generaciones."³⁵ Para Gordillo este regreso, en algo similar al que ocurrió en los años 80, no responde sólo a un movimiento de mercado, sino más bien a "una necesidad real de expresión en contraste con técnicas más frías."³⁶ Parecería que la pintura "tendría que limitar su función a mitigar las necesidades expresivas personales de los artistas que la utilizan, que sería la mejor herramienta para representar la subjetividad, el mundo interior, la individualidad, la espiritualidad. Todos ellos conceptos que parecen opuestos a aquellos que constituyen el vocabulario de los intereses actuales. La pintura sería el reducto de la expresión del sujeto ante las técnicas modernas, más frías y tecnificadas, que la excluyen o pretenden su distanciamiento. Aunque podríamos hablar de una sensibilidad pictórica, de una manera de ver (...) " apuntaba Ignasi Aballí.³⁷ Fernando Castro Florez reivindicaba su función: "Sin embargo, la pintura tiene una relación con el *saber* y con el lugar del *sujeto*, lo que, en buena medida, hace comprensibles las resistencias frente a ella."³⁸

¿Mantendrá la pintura hoy en día esa relación? muchas voces así lo afirman, pero no podemos dejarnos llevar por el entusiasmo. Álvaro Negro se encargaba de rescatar voces críticas que ven reflejos de actitudes pasadas en los nuevos manifiestos pictóricos, como el revivalismo idealista contra el que alerta Morgan Falconer, que pretende reinstaurar para la pintura privilegios exclusivos de su condición. "En concreto tacha de ridículos los argumentos que hablan del medio como *un modo de pensamiento*...o de su innata *lentitud* como posible recurso de resistencia frente a la velocidad de nuestros procesos de comunicación o producción...o de su *expansión* entendida como manifestación tridimensional de la pintura más allá de sus soportes tradicionales. Para Falconer estos conceptos son completamente retóricos, intentos de peso teórico en discursos que únicamente terminan por mostrar su *miedo a la irrelevancia de la pintura*."³⁹

En cualquier caso en España la crítica se ha mostrado poco entusiasta con el regreso de la pintura y cauta con las posibles implicaciones de su no-desaparición, quizá por ese ancestral miedo a ser calificados de antimodernos. La segunda parte de este trabajo es una aproximación a ese regreso en nuestro

34 El final de los grandes metarrelatos no supondría para el autor el final de la pintura sino el de su sometimiento; la pintura actual habría conseguido la verdadera autonomía porque define su época definiéndose a sí misma, y no a la inversa: "La historia termina cuando no quedan narraciones maestras, ni por lo tanto imperativos sobre qué tipo de arte exige la historia. La muerte de la pintura, según vimos, se ha basado siempre en imperativos supuestamente derivados de las direcciones de la historia. Si la historia ha terminado, ya no hay más imperativos de esa clase. Liberados de las obligaciones de la historia, los artistas no tienen más carga que la de su propia autonomía." DANTO, Arthur C.: "Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad", en *Nuevas Abstracciones*. MNCARS, Madrid, 1996, p. 22.

35 NEGRO, A.: "El fin del fin de la ...", p. 23.

36 LUZÁN, J.: "Los otros yos de Gordillo ...

37 ABALLÍ, I.: "Pintura", en *Pintar sin Pintar* ...

38 CASTRO FLÓREZ, F.: *Op. cit.*, p. 37.

39 NEGRO, Á.: *Op. cit.*, p. 123.



SARAIBA

SANTIAGO TALAVERA, *DESBORDADO*, 2008.

país, un seguimiento de la pervivencia y desarrollo de la pintura figurativa en las dos últimas décadas. Mirando hacia atrás, a los años setenta y ochenta, sólo en lo que concierne a la figuración, al advertir algunas propuestas de los setenta como antecedentes de las actuales, como son las investigaciones figurativas de Gordillo, o el carácter pop de las obras festivas de Herminio Molero, o de las de Carlos Alcolea en claros iconos como la piscina. Aspectos simbólicos o narrativos por los que se interesó Pérez Villalta irrumpen con fuerza. De igual forma los recursos gráficos que se utilizaron en las obras de Utray y en el arte conceptual también han sido retomados por nuevas generaciones. Los ochenta han sido revisados desde el punto de vista de la crítica actual, que considera aquella defensa de la pintura como perdedora, opinión que lamentablemente se ha extendido a la pintura actual. La pintura de los ochenta sería el cierre de un ciclo civilizatorio, la pérdida de valor simbólico del arte, su entrega a una engañosa estetización de la vida.

La mayoría de los pintores que se dieron a conocer en aquellos años continúan hoy en activo, para muchos la figuración ha sido un camino de idas y venidas, un terreno para el desplazamiento. Algunos de los aspectos sociales y culturales de esta década continúan hoy en día, la imitación y simulación, las referencias lúdicas y el triunfo de las apariencias, la fragmentación y la duplicidad, el caos y el exceso... Si a finales de los ochenta era habitual la experimentación con medios híbridos, en los noventa la presencia de la pintura era mínima al ser desplazada por los 'nuevos comportamientos' que proponían los nuevos discursos rápidamente instalados y que evidenciaban su *voluntad programática*⁴⁰. Un arte crítico basado en el discurso y el concepto se impone. Se produce un distanciamiento en la ejecución de las obras, un enfriamiento de los lenguajes, se evita la noción de estilo, y cualquier retórica expresiva que recuerde a la desprestigiada pintura. Las obras no apuestan por la autenticidad de la inmediatez sino por establecer complicidades, prefieren la contradicción y la sorpresa, o la paradoja como recurso expresivo para ganar complejidad y ambigüedad. Se defiende una concepción de la obra analítica que enfatice los procesos y las ideas. Los noventa fueron defendidos como los encargados de producir la transformación radical de la cultura, el arte debía poder organizar las estrategias a través de las que representarnos el mundo. La encendida defensa que autores como Brea dieron a las nuevas prácticas se revistió en breve de tintes mesiánicos.

Si los ochenta significaron la pérdida de lo real, los noventa lo reclaman. Se han revisado algunas exposiciones colectivas que abordaban la figuración, como *Artificial. Figuraciones Contemporáneas* (1998), *La Cicatriz Interior* (1998), *Post-Human*, *¿En qué estás pensando?*, *La Realidad y el Deseo*, en las que la figuración se defiende como voluntad de dar sentido al mundo a partir de 'imágenes de realidad', como posibilidad de explorar las reservas del individuo ante su propio yo, pero con un tratamiento distanciado y con raíz conceptual que la alejaría de la pintura anterior. También hay muestras de lenguajes que reivindican lo expresivo huyendo de lo expresionista, que buscan comunicar sin intermediaciones, pero la figuración deja de identificarse con una vía pictórica, ya que la relación con cierto

40 MONTESINOS, A.: "Del arte a las 'prácticas' ...

tipo de realidad tiene lugar sobre todo en el ámbito fotográfico, retomando el pictorialismo, o en la propia incorporación del objeto que se quería representar. Vuelve a distinguirse a la pintura por su capacidad de generar pensamiento frente a las imágenes mediáticas, y también por su distribución del tiempo. El interés por lo personal se relaciona con la irrupción masiva de la mujer en el mercado artístico y por la preocupación de esta década por las teorías del cuerpo y de la sexualidad que se afrontan desde la falta de armonía y la tensión, bajo la conciencia de la enfermedad, la locura, el rechazo del otro, etc. La exposición *Plural* describía el periodo finisecular por la coexistencia de pautas antitéticas⁴¹ y por la versatilidad de sus recursos y estrategias mestizas y volubles. Desde el escepticismo y cierta aprehensión se intentó abordar también los noventa en *Confines*.

Finalmente la convivencia de posturas artísticas opuestas no concluyó en un escenario plural y rico compartido, sino que la excesiva polarización de la crítica terminó definiendo la defensa de la pintura, como conservadora, frente a posiciones *progresistas* que apuestan por la defensa de prácticas asociadas a las nuevas tecnologías, pautas neoconceptuales, intervenciones en lo social, etc. Un enfrentamiento que se ha desarrollado en términos éticos o ideológicos más que en propiamente artísticos, y que parece responder a movimientos de poder de artistas y críticos más que a garantizar el feliz desarrollo de las diferentes propuestas. Como resultado la pintura ha quedado un tanto al margen en los últimos debates artísticos. Sólo la pintura figurativa que manifiesta una raíz conceptual o autoreferencial (Amondaraín, Perejaume, Maté...) o que ha entrado de lleno en los discursos relevantes para los noventa, lo monstruoso o siniestro, cuestiones de género o del nuevo cuerpo (Núñez, Marty, Gómez, Calvo, Villalba ...) o la imagen (Ugalde, Bermejo...), ha participado en colectivas de calado con otro tipo de medios, demostrando en cualquier caso la validez de la disciplina para abordar cuestiones contemporáneas y la pluralidad de las propuestas figurativas. La década de los noventa supuso la concreción de una amplia vía figurativa, la pintura neometafísica, que cómo se ha revisado se desarrolló en torno a la figura de Dis Berlin, y a través de diversas exposiciones con determinada voluntad programática por parte de la crítica. En sus inicios contaría con el apoyo de Fernando Huici o Quico Rivas, y con la defensa infatigable de Juan Manuel Bonet, quien estableció posibles referencias anteriores y significó artistas de generaciones más jóvenes como posibles continuadores de esta tendencia (Charris, Sicre, Mestre, Cuellar, Moro...) Enrique Andrés Ruiz o Dámaso Santos Amestoy entre otros defenderán esta línea como apoyo para una apuesta por la pintura-pintura. De este modo en el cambio de siglo la defensa de una pintura *pura*, va a utilizarse como herramienta para combatir un arte que consideran corrompido.

En esta corriente neometafísica se han situado también algunos pintores que comparten también una filiación primera a la escuela de Antonio López, con una figuración cercana a claras premisas realistas, entre la metafísica y el naturalismo, (Aquerreta, Mezquita, Flores, de la Concha, Carratalá, ...). Pero la figuración cobrará sentido también en numerosas propuestas individualizadas que responden a intereses personales difíciles de clasificar (Baquedano, Pistolesi, Peralta, Vigil, Carretero, Rivero...) así como propuestas que pueden inscribirse en la pintura expandida a través de fórmulas instalativas, intervenciones en imágenes fotográficas (Muniategui, Moraza, López Cuenca...), etcétera.

Por lo tanto uno de los aspectos más relevantes de esta década es que aunque la presencia expositiva de la pintura era escasa, sobre todo en comparación con la década anterior, y la crítica prefería evitar la pintura-pintura, optando por la pintura sin pintura,⁴² esta disciplina tiene un amplio desarrollo, complejo y rico, ensayando distintas posibilidades de continuidad para el nuevo siglo.

El cambio de paradigma que supuso el planteamiento de *Antes y después del entusiasmo*⁴³, tuvo implicaciones directas en la figura del pintor, por ese motivo esa transformación ocupa un capítulo significativo dentro de la tesis, ya que el cambio de siglo implica la desaparición de una idea de pintor. De nuevo se ha partido de las imágenes, muchas de ellas autorretratos, para abordar una metáfora de la

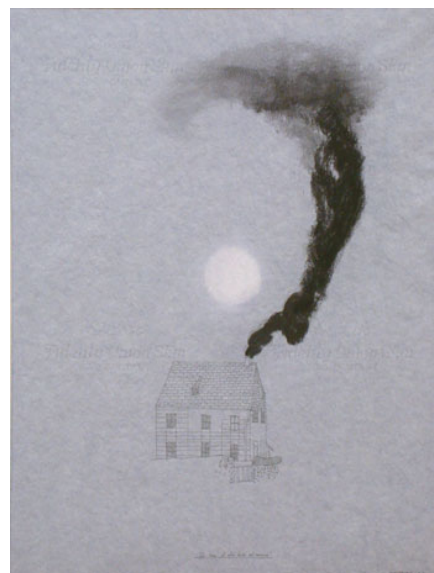
41 HUICI, F.: "Plural o que hace un arte ...

42 FDEZ. POLANCO, A.: "Otros tiempos para la...

43 BREA, J. L.: *Antes y después ...*



LITA MORA



LA CASA.

labor creativa y su desaparición persiste la clásica figura del arlequín o bufón tan denostada, (¿adecuada ahora para la cultura que reclama ocio y entretenimiento?) y muchas obras reivindican el poder de la ilusión, del truco, mientras otros proclaman la definitiva instauración de un arte sin magos⁴⁴, ni alquimistas. El artista no debe ser ya un creador, sino un productor generador de conocimiento, pero en este cambio secular se ha señalado el peligro de sustituir la antigua demiurgia del artista por otra nueva, el artista como elegido al servicio de una nueva causa utópica, un elemento *estratégico*⁴⁵, que carga con la responsabilidad de salvar al nuevo arte. Por otro lado las nuevas tecnologías proponen obras de creación libre y abierta dispuestas a la modificación de cualquier participante, una sociedad anónima, sin autor, ahora todos autores múltiples, a cambio de renunciar a la trascendencia. Pero como advierte Verdú las sucesivas pérdidas de la magia, del original, de la mitología, son consecuencia del omnipresente capitalismo de ficción que defiende la realidad producida y el consumo de experiencias cambiantes frente a la permanencia y custodia del valor.⁴⁶ Otra de las iconografías elegidas es la del equilibrista, primero a raíz de la reflexión de Gordillo sobre su insistencia en pintar a pesar de comprender el diagnóstico fatal que la autoridad crítica ha volcado sobre la pintura y el objeto cuadro,⁴⁷ y que comparaba con el personaje animado a punto de caer del precipicio. Una crisis que se manifiesta al chocar las creencias del 'progreso histórico' y necesidades personales. Al revisar las iconografías manejadas en estas dos décadas, el equilibrista aparece de forma recurrente y se ha interpretado por tanto como metáfora de ese drama, el pintor pierde el suelo antes estable, y se ve obligado a reconsiderar su situación. La ironía deja paso a un sentimiento fúnebre.⁴⁸ El tiovivo se ha recogido también como escenario del malestar, posible emblema de la obra de arte, de luminoso artilugio a chatarra desfasada, arquetipo del drama y la mascarada. Globos y banderines hablan de un temido fin de fiesta, enfrentarse con lo efímero, iconos con los que los pintores pueden afrontar las contradicciones del tiempo que les ha tocado vivir. De igual forma el ring sirve como símil del campo artístico, y el boxeador como contenedor del extrañamiento y la perplejidad, enmascarados que sirven desde la ficción para abordar el esfuerzo y sacrificio románticos con los que se describe tradicionalmente la labor del artista, ahora contorsionista. Distintos artistas recurren así a autorretratos en los que generar un álter ego precisamente a través de la máscara, desdoblamientos que permiten retomar la figura del artista-chaman, del entusiasta ilusionista, o camuflado estratega.

En el apartado *La pintura como utopía*, se han recogido propuestas que utilizan la palabra para su re-

44 VERDÚ, V.: "El arte sin magos ...

45 BREA, J. L.: "Redefinición de las

46 VERDÚ, V.: *Op. cit.*

47 GORDILLO, L.: "Equilibrismos...

48 ALONSO MOLINA, Ó.: "La muerte de las ...

flexión sobre el papel del artista y distintas defensas de pintores actuales de la vigencia de la disciplina bien por su posibilidad de cuestionar la violencia sin tener que competir con los *massmedia*, por sus cualidades plásticas disfrutadas por unos pocos, o por la posibilidad de que la pintura arrastrara con un nuevo romanticismo ciertas cualidades revolucionarias. Un factor un tanto inesperado es que con el nuevo siglo el virtuosismo denostado se reivindica ahora incluso por pintores emergentes, dentro de una preocupación general por los posibles usos del material, descriptivos, alquímicos, simbólicos... en una compleja reflexión sobre la naturaleza de la imagen, no sólo la pictórica, y como respuesta a la mediatización del arte. Sorprende la confianza con la que los artistas emergentes se aferran a las posibilidades de la pintura con la melancolía que emana de algunos autorretratos como el de Pina en el que el joven pintor muestra la desaparición de ese mundo conocido, o el de Cortijo, en el que el experimentado pintor revela sin compasión la conciencia como advertía Gordillo, de que su tiempo había pasado. Con el cambio de siglo ser sólo pintor es la excepción y un verdadero ejercicio de resistencia, los pintores toman conciencia de que en Europa ser pintor supone tener un capital cultural menor que el artista que trabaja con nuevas tecnologías o instalaciones, optar por el óleo sobre lienzo supone una gran desventaja.⁴⁹

La pintura como resistencia configura un icono revisitado, como en las imágenes de Friedrich, muchos pintores recurren a la figura solitaria frente al paisaje como reivindicación de posiciones que todavía consideran vigentes. Si el paisaje es metáfora de la pintura, el viaje también de la aventura pictórica. Se han revisado las representaciones del estudio del pintor de estas dos décadas, el viajero inmóvil que describiera Dis Berlin es recuperado, los espacios de lectura reivindican la relación con la literatura y la imaginación, el ensueño y la introspección que reivindicaran los ochenta también es retomado. En estos autorretratos hay una voluntad de recuperar los gestos que han significado a una tradición y elaborar un mapa sentimental. Incluso las nuevas generaciones reivindican el sentido trascendente que tiene el taller como idea. Aunque en algunas ocasiones se aborde con ironía o con una ingenuidad para algunos recalcitrante, de estas aproximaciones pueden surgir potentes imágenes. La autoría, el oficio, la copia son abordados desde el apropiacionismo y la vinculación simbólica que se establecen como vías posibles para la reflexión metaartística. Otra de las iconografías significativas en el autorretrato último es la dramática cabeza cortada que se ofrece al espectador en la pintura clásica. ¿El pintor como víctima, ofrenda, o sacrificio? Su labor queda desde luego un tanto disminuida frente a las nuevas alianzas del arte por las que el artista adquiere nuevos roles como inventor, hacker, emprendedor, o investigador.

La indagación sobre el quehacer artístico evidencia además las contradicciones que surgen en las argumentaciones de la crítica al abordar a pintores que son respetados por su investigación conceptual, como sucede con Amondarain, -aunque éste manifieste que su obra arranca siempre desde una pulsión, una sensación, y no desde el concepto-, Marina Nuñez -que narra su salvación al ser inscrita en la pintura conceptual-, o recientes *fenómenos* como Juan Francisco Casas, difíciles de justificar.

Esta última década evidencia además el cambio de paradigma para gran parte de los artistas emergentes, las nuevas dinámicas de trabajo, proyectos, intervenciones en lugares específicos, anulan la función del estudio estable, que puede ser cualquier sitio, ya no hay un vínculo simbólico con el lugar de trabajo para el nuevo artista nómada. En las nuevas escenografías frías, ordenadas, limpias, sintéticas, -como consecuencia de la desobjetivización de los medios con los que estas imágenes son ahora realizadas, (impresiones digitales, animaciones, collages...)-, el antiguo atrezzo ha desaparecido (caballetes, pinceles, paletas ...) para marcar distancia con unas representaciones con las que no se identifican.

Se ha revisado también en este capítulo la cuestión del estilo, como se han adaptado a las estéticas contemporáneas figuras relevantes de los años noventa y como afrontan las nuevas generaciones lo que es ya una nueva tendencia, el no-estilo, cuando los artistas optan por dotar de diferentes apariencias a sus obras en función de intereses concretos, huyendo de la identificación inmediata de los ochenta. La

49 SCHABSKY, B.: "Pintar ahora..."

ESTHER REVUELTA, *EDIFICIO AR-
DIENDO*,

ISIDRE MANILS, 1998

relación de los pintores con la defensa teórica de sus obras sigue siendo compleja, rechazando alguno de ellos la función pedagógica que adopta gran parte del arte contemporáneo y las instituciones que lo difunden. El pintor que sufre consciente de sus dificultades y su responsabilidad comparte escenario con el artista multimedia, indisciplinado, disoluto, a quien no preocupa si sus obras son o no pintura, interesado por hablar más que `desde`, `sobre` esas mismas disciplinas tradicionales.⁵⁰ En el nuevo siglo conviven por tanto diferentes tipologías de artista que van a mantener distintos grados de compromiso con una disciplina que a pesar de ser cuestionada sigue interesando a las nuevas generaciones.

Si bien gran parte del arte actual no sólo está en manos de artistas jóvenes sino que está destinado a un espectador igualmente joven, es natural que ambos rechacen marcos dogmáticos, pero en ocasiones la crítica viene anticipando lo que deben hacer los nuevos artistas, determinando las condiciones para ser un respetado artista multimedia. La intensidad con que se proclama esta figura y la implantación de fórmulas híbridas que huyen de cualquier tipo de clasificación y desmontan antiguas jerarquías, corre el riesgo de sustituir la antigua academia por otra nueva en la que la identificación de contemporáneo e impuro es completa, estaríamos frente a un nuevo esencialismo de la obra artística. Por otro lado la versatilidad y pluralidad de los recursos que se exige al artista actual responde también a la nueva exigencia de comportarse como un profesional. En cuanto a la figuración, se ha revisado la recepción en distintos ámbitos del retorno a nivel internacional de una pintura mayoritariamente figurativa, y se ha recopilado los intentos de establecer tendencias del nuevo siglo desde distintas publicaciones, en ocasiones excesivamente homogeneizadoras, y con la dificultad añadida de que los pintores figurativos raramente son seleccionados en las compilaciones nacionales más ambiciosas, y que los análisis que abordan la nueva pintura optan preferentemente por la pintura sin pintura. Excepcionalmente entre 1999 y enero de 2002 un ciclo de exposiciones fue dedicado íntegramente a la figuración en nuestro país, que a pesar de estar organizado en función de zonas geográficas, ofrecía un amplio recorrido, se han recogido por tanto, las propuestas de los distintos comisarios.

En el capítulo que atiende a los comienzos del siglo XXI, se detallan las condiciones que ha tenido que cumplir la pintura para continuar hasta nuestros días, tomar conciencia de su escaso porvenir, demostrar capacidades de hibridación, someterse a un cuestionamiento metalingüístico, etcétera, para pasar a ser transformada en información, `imagen`, un dominio social compartido. El seguimiento de algunas publicaciones y exposiciones colectivas permite secuenciar en nuestro país ese `arrepentimiento` por el que la disciplina ha garantizado su pervivencia renunciando a ser un fin en sí misma y sacrificando aspectos asociados a su práctica. La mayoría de estas recientes compilaciones no se arriesgan a establecer órdenes posibles o tendencias, señalando la diversidad como lema. Se ha constatado la escasez de análisis que permitan establecer trazados de mayor complejidad, que descubran matices o revelen sensibilidades inéditas, así como la voluntad de los propios artistas de evitar ser clasificados.

50 ALONSO MOLINA, Ó.: "Partir para regresar..."

Este apartado finaliza con una aproximación a la dificultad de dar una definición de arte español cuando el arte actual está globalizado, con la particularidad de que nuestro país arrastra un complejo problema de identidad que ha repercutido en la relación de los ciudadanos con sus imágenes, que viene siendo diferente a las corrientes hegemónicas epocales en Europa.⁵¹ Para la mayoría de la crítica española, esa constante diferencia, ha sido considerada desde la democracia un lastre para conseguir la internacionalización de sus propuestas, y esta carencia, el aspecto más negativo del arte español. Un arte que debe por tanto modernizarse como sinónimo de progreso, aunque suponga la desaparición de diferencias culturales y una homogeneización imparable. Voces críticas advierten del peligro de que esas obras sean reducidas a clichés e integradas ya desactivadas y exotizadas⁵², o de la tendencia del mercado a caer en burdos nacionalismos.⁵³ Mientras otras confían en que la internacionalización de los medios y la necesaria homogeneización científica del conocimiento no van a acabar con lo propio, lo esencial, la individualización de lo vivido que sería la raíz del arte, aunque si elimine la exteriorización de lo local.⁵⁴ Un arte que está además fuera de lugar en el sistema artístico actual, ni en primera línea, ni en la periferia,⁵⁵ y que no ocupa una posición importante en el sistema de redes actual (inestable, indefinido, impenetrable) desde el que poder disponer de mecanismos fuertes de enunciación.⁵⁶ Desde los años noventa el escenario artístico busca abrirse al discurso del otro, buscando un espacio neutro para el intercambio que no sea colonizador, y esto ha dotado de visibilidad a propuestas latinoamericanas, africanas o asiáticas, evidenciando que no hay un emplazamiento posible para el arte español.

Bajo estas premisas es difícil establecer la calidad de las propuestas pictóricas españolas y valorar las razones de que en el nuevo empuje que adquiere la pintura internacional con el inicio del siglo XXI no haya representación de nuestro país, parece evidente que éste no está en condiciones estratégicas de ser escuchado y que la crítica nacional no ha considerado a la pintura un elemento modernizador exportable, y que evitándola ha querido huir de los excesos proyectados en los ochenta. Contrasta por tanto que a nivel interno la pintura se revitaliza y adquiere difusión desde nuevos focos, los tradicionales emplazamientos para la figuración de los noventa, Madrid, Valencia, y Santander se amplían con el nuevo siglo, así de Cuenca, o de Sevilla y Granada provienen multitud de propuestas renovadoras.

Para muchas comunidades autónomas la difusión cultural sigue siendo una buena herramienta de propaganda, en los últimos años junto a proyectos institucionales locales que han atendido a la pintura, proliferan además gran número de salas autogestionadas por jóvenes artistas e iniciativas culturales independientes que están haciendo visible los nuevos modos de exhibición de la pintura actual. Se han recogido ejemplos de algunos artistas que en los noventa y en la década actual han entendido su trabajo como producto de un contexto nacional, partiendo de local como núcleo paradójico desde el que abordar aspectos de lo social como la propia historia, la tradición y los valores culturales, o entendiendo lo local como sustrato. Así sucede en Azucena Vieites, Paco Cortijo, José Miguel Pereñíguez, Jacobo Castellano o María José Gallardo, por ejemplo. Advirtiéndose en muchos de ellos una auténtica confianza en lo local y lo vernáculo como elemento inquietante e incluso símbolo de modernidad.

El final de la investigación intenta ofrecer una amplia cartografía de lo que se está haciendo en estas dos décadas dentro de fórmulas que pueden denominarse pintura en su actual concepción híbrida y expandida, y con modos inscritos en cierta figuración, pintura-pintura, collage, papier collé, fotografías intervenidas, dibujo, animación, intervenciones urbanas, etc. Para la selección de los artistas se ha tenido en cuenta su respaldo por las galerías e instituciones nacionales, y su presencia en exposiciones colectivas relevantes, pero también se han seleccionado jóvenes artistas que se han dado a conocer a través de certámenes.

51 ALONSO MOLINA, Ó.: *Pintura española...*

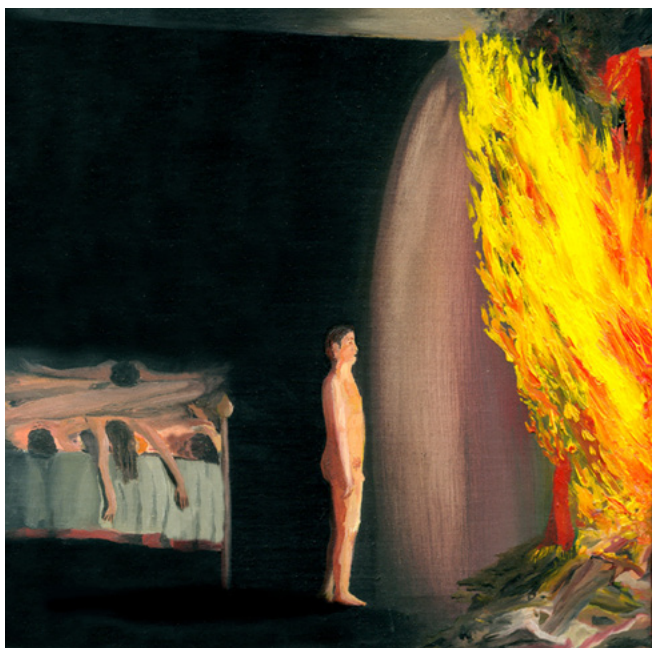
52 MORENO, I.: "Sobre la llamada segunda modernización..."

53 MEDINA, C.: "La pervisión de la Spanish..."

54 PUIG, A.: "La cuestión de si aún es posible..."

55 CASTRO, F.: "Rien n'est plus reel..."

56 HDEZ-NAVARRO, M. A.: "No(Ha) lugar. Balance del arte español..."

ARTURO PRINS, *DE PROFUNDIS*

LUIS VIGIL

En *Figuras del desasosiego posmoderno* se aborda una de las vías más transitadas de la pintura actual y que fluye en torno a los discursos del trauma, con los noventa se vuelve a una reconsideración del sujeto, pero es un renacimiento paradójico, ya que este humanismo surge precisamente en el tenso registro de lo traumático, en el colapso de la identidad.⁵⁷ La figuración ha explotado cierta tendencia a lo abyecto y lo espectacular del arte del final de siglo, a través de un cuerpo que carece de fronteras entre exterior e interior, y que se ofrece siempre vulnerado, sufriente o agredido como única garantía de experiencia y como lógica consecuencia de un entorno social que rechaza lo anormal. Lo real reprimido vuelve en su modo más traumático, amplificado, surreal. La representación piensa su función a través del exceso, lo desbordado. La pérdida de los grandes relatos ha acabado también con la idea de un individuo arropado por un cuerpo social. Estas estéticas serían por tanto el reflejo de la insatisfacción con las convenciones que representan esa realidad social desarticulada, enmascarada, abocada al consumismo. Y han elegido el entorno doméstico como escenario en el que se producen desplazamientos de significado, y que permite indagar en una identidad desquiciada, en ocasiones acudiendo a aspectos biográficos o simulándolos, que dejan rastro del dolor y el miedo padecidos. Se ha revisado la expresiva obra de figuras reconocidas como Enrique Marty -que parte de recursos fotográficos y nociones claras como lo monstruoso y lo siniestro-, y la obra más compleja y difícil de Carlos Rivero y Pepe Carretero, que evidencia la voluntad de afrontar el conflicto y la posibilidad de inquietar aún hoy, la mirada con la forma.

Las efemérides y sus correspondientes registros fotográficos han generado una iconografía muy extendida para aproximarse a lo desestructurado. La foto como documento responde por igual tanto a la conciencia de lo efímero, de los sueños frustrados, como a una auténtica insensibilidad o distancia ante lo sucedido. Actúa como detonante de lo que permanece oculto, resorte de la memoria individual y colectiva. Recuerdos y presencias, todo se vuelve un tanto fantasmal. La catástrofe de lo que nos rodea parece provocar el desenfoque o la visión borrosa de los hechos, resultado también del interés de los artistas por lo irrepresentable, o la ceguera que impide el conocimiento y dibuja un individuo alienado. Estas estéticas son también consecuencia de la influencia de la percepción actual del medio audiovisual y de la relación con las imágenes de los medios de comunicación, y buscan alertar sobre la saturación visual, enfatizar la condición actual de mirada en tránsito, de huella o resto, al mismo tiempo que pretenden provocar malestar, inquietar la mirada, en un proceso de siniestralización del ver. Así sucede en las propuestas actuales de artistas reconocidos en los ochenta como Chema Cobo y

57 RUIZ DE SAMANIEGO, A.: *Op. cit.*

Carmen Calvo, pero también en jóvenes artistas como Chema López o Pablo Valle, en cuya emocional propuesta la crítica ha advertido una posibilidad para la pintura que quizá sea “la última salida eficiente para redimir de un destino simulacral parcelas enteras de anónimo pasado, y que de su hibridación con el registro fotográfico surja un medio convincente con el que los medios «para» las masas se transformen, definitivamente, en medios «de» las masas, esto es, un espacio literalmente político donde reconocerse como comunidad de intereses estéticos compartidos.”⁵⁸ La insistencia en el documento fotográfico revela el interés de los artistas como Jacobo Castellano por trabajar desde la memoria y advertir como “lo que nos constituye como entidad psicológica individualizada es un *dejá vu*.”⁵⁹ En este sentido se ha recogido el análisis de David Barro del denominado ‘efecto Tuymans’⁶⁰, ya que la influencia de este pintor y Richter en la pintura europea es determinante. La figuración española no sólo ha adoptado esas estéticas, ahondando en la reflexión de las posibilidades de la imagen estática, sino que se suma a la pretensión de generar un discurso ‘extra-pintura’ y de velar la imagen, ofrecer una mirada transversal, dificultar su acceso al espectador: “no decirlo todo sino hacer visible un enigma”.⁶¹

Figuras sin rostro o cegadas van a ser recurrentes en las obras de Pulido, y Cuellar para pervertir la tranquilidad de lo conocido y referirse a una sociedad incapaz de dotarse de rostro. Sujetos víctimas del orden diseñado por el discurso del poder para Joaquín Ibars. También van a ser habituales en la obra de mujeres, como Susy Gómez, Cristina Lucas, o Aly Calle, para abordar cuestiones de género, de ocultación y poder, o siendo enmascaradas para adquirir cualidades simbólicas en la de Linarejos Moreno. El fantasma cegado, mediador, interesa igualmente a Fernando X. Gonzalez y a Miguel Ángel Tornero para generar dudas entre realidad y ficción. Invisibilidad y ceguera como metáforas de la pérdida de estabilidad, de la imposibilidad de construir certezas, heridas que definen las obras de Javier Roz y Bernardí Roig. Este recurso cuestiona además las fronteras de los dos paradigmas esenciales del pensamiento: “el premoderno que se basa en la integridad del espíritu y el posmoderno que gira en torno a la función del simulacro y a la proliferación de las apariencias.”⁶²

El comportamiento del individuo frente al grupo también es asunto de interés y se recurre al animal como metáfora de ciertas formas de desenvolverse en el entorno social bajo una violencia oculta, un espacio de encuentro que se percibe mayoritariamente como hostil y amenazante. Perros y lobos aparecen en las obras de Chema López como protectores del mal, en las de Pulido como víctimas, en las de Salvador Cidrás altivos y desafiantes como los jóvenes en un sistema competitivo, como la naturaleza salvaje. Figuras de cuento son agresores silenciosos en las obras de Martín Bermejo. Eros y animal, el deseo se ve magnificado con su presencia pero también acosado, en peligro, en las piezas de Marisa Manzilla, Luis Salaberría o Rivero. En las de Jesús Zurita, Luis Vigil y Hatsuko Honma su presencia genera extrañeza, las atmósferas surreales arrojan dudas sobre la bondad de sus intenciones, generando imágenes crípticas y tensas.

El mundo de afuera se muestra temible y amenazante, monstruoso y grotesco, bajo fórmulas de opresión y extrañamiento, ya que descansa sobre un mal soterrado. La masa cosificada y afásica de Pulido, la naturaleza en lugubre metamorfosis de Zurita, la tenebrosa pesadilla de Honma, las siniestras escenas de Vigil y Alonso, las desmesuradas visiones de José Luis Serzo o los hermanos Rosado, y las saturadas atmósferas axfisantes de Curro González, Fernández Saro, o Pablo Milicua o se refieren a un entorno desacogedor y claustrofóbico, y a la realidad como un verdadero drama silencioso. Representan el fin de la protección, y la extinción inevitable de una idea social. La alteración de un sistema anteriormente armónico. El fin de un proyecto unitario que sólo puede construirse ahora a través del fragmento. Muchas de estas obras acuden al collage para conseguir una acumulación en ocasiones histórica, en otras fría y controlada, al collage tradicional fotográfico, o a sistemas novedosos como las fotocopias que utiliza Honma o las cartulinas recortadas y pintadas de Pulido. La figuración combina

58 ALONSO MOLINA, Ó.: “El banquete ...

59 ALONSO MOLINA, Ó.: “Álbum ...

60 BARRO, D.: *Antes de ayer...*, p. 224.

61 Cit. en *Ibid.*, p. 226.

62 PARLAVECCHIO, I.: “Bernardí Roig...”, p. 190.



JOSÉ OTERO, *EJERCICIO DOMÉSTICO FUEGO CONTROLADO*, 2007.

en ocasiones en la misma imagen facturas naturalistas expresivas con formas analíticas contenidas aumentando la inquietud como sucede en las obras de Zurita. La pintura como certeza, se habría contaminado de ese estado viral, febril, al que se refieren estas imágenes.⁶³ La tradición del Barroco español heredada desde el informalismo aparece de nuevo en los noventa, y alcanza continuidad en la actualidad en jóvenes artistas como Pereñíguez, Castellano o Ydañez, quien continúa con proyectos de la generación anterior como Darío Villalba compartiendo cierto misticismo, sentimiento de culpabilidad, y la búsqueda de una obra trascendente. La falta de esperanza implica la recuperación de ánimas y calaveras para describir cierto espíritu de época como se ha señalado con anterioridad al abordar la cultura actual. Ydañez, Villalba o Pereñíguez (desde una aproximación analítica a los ciclos) atienden a lo efímero del individuo, aproximándose a lo real bajo el prisma de la destrucción y la muerte inevitables, al mismo tiempo, en los procesos de enmascaramiento, en la recuperación del rostro, señalan la desnudez de la visibilidad, el vacío tras lo representado. La relación con lo fotográfico y el carácter de instantánea de algunas imágenes de estos dos artistas insisten en la idea de *vanitas*, la fotografía actúa como medio de oclusión de opacamiento, de velo, expulsa la idea de realidad para ofrecer otra resultante de la vivencia del exceso.⁶⁴

La pintura adquiere gran plasticidad, llegando a mostrarse amalgamada y con grandes cargas y empastes en la obra de Vigil, por ejemplo, las iconografías y el dibujo son también contundentes. Estas densas estéticas oníricas interesan así a los artistas para generar fisuras, plantear una reflexión sobre la espectacularidad del mundo actual, también del artístico, o la verosimilitud de las percepciones sensitivas. Lo excesivo está también presente en la elección de grandes formatos por parte de Juan Ugalde, Jorge Galindo o Santiago Ydañez, una alteración de la medida de lo real relacionada con la naturaleza barroca que analizara Omar Calabrese.⁶⁵

La elección del dibujo en Pereñíguez enfatiza lo frágil, la fácil quiebra de la inmovilidad definitiva de la imagen, y en Castellano sirve de distanciamiento crítico, incluso con la propia tradición pictórica de la que parte. El resto de propuestas sólo puede aproximarse a la noción de cuerpo bajo la idea de fragmento, un cuerpo desmembrado incapaz de albergar cualquier sentido de unidad. La boca como órgano de comunicación entre exterior e interior sirve de expresión traumática de ansiedad o ahogo, de incomunicación, o de relaciones que se describen como carnívoras o a través de cables, humos, fluidos, neuronas... y que transmiten malestar como en las obras de Luis Gordillo, Zush, Javier Pagola, o Juan Muñoz pero también en un gran repertorio de la producción femenina como Ángeles Agrela, Marina Nuñez, Victoria Civera, Chelo Matesanz, Carolina Silva, María Alabau, o Fumiko Negishi. La mano también adquiere gran protagonismo en estas aproximaciones a lo monstruoso. Un interior blando y flexible se hace visible a través de órganos, músculos, perforaciones y visceras que se distancian de la realidad. La evisceración aparece como metáfora, las acciones de purgar, de expulsar, permiten mostrar lo oculto, la verdad del individuo. Como advertía Salaberría, si el lenguaje se inventa para ocultar el pensamiento, destripar es entonces conocer. Estas estéticas son el resultado del giro conceptual que en los años noventa toma la noción de cuerpo hacia la identidad, explorando su condición biológica. No sólo se parte de ilustraciones anatómicas sino que se insiste en fenómenos como la metamorfosis o la mutación, en las obras de Javier Pérez, o la evolución negativa de un pro-

63 CASTILLO, O. P.: "Prolegómenos de una ...", p. 23.

64 HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á.; CRUZ SÁNCHEZ, P.: *Op. cit.*, p. 119.

65 CALABRESE, O.: "La era neobarroca..."

ceso, la enfermedad, que tiene además implicaciones en lo social, como sucede en las obras de Pepe Espaliú. La dualidad cuerpo-alma sigue presente en muchas de estas propuestas como en las de Jaume Plensa, quien se interesa por el cuerpo como modo de afrontar lo espiritual: un rostro alargado como representación del alma, la palabra como unidad celular, posible germen.

La utilización de recursos del ámbito infantil desvela la toma de conciencia de una identidad vulnerable, una existencia frágil, desprotegida, otra estética que insiste de nuevo en el aislamiento del individuo contemporáneo frente a un espacio social desarticulado, pero que se apoya esta vez en el dibujo. Un dibujo que si bien es ilustrativo busca fórmulas crípticas, con una narración de carácter semioculto, decir sin mostrar como sucede en la infancia. La herida y la sangre aparecen leves como elementos visibles de un dolor silenciado. Los registros del imaginario infantil que utiliza Castellano, Aitor Saraiba, o Rafael G. Bianchi, reclaman la atención del adulto a un periodo olvidado, los niños desolados de Guillermo Martín Bermejo, las llorosas niñas de Pilar Albarracín, los personajes que habitan las siniestras escenas de Luis Salaberría o Abigail Lazcoz, describen la cruda infancia desde la introversión y la crueldad. El maltrato infantil sigue siendo hoy en día un tabú que la sociedad no puede afrontar. La sexualidad traumática o perversa como conciencia de lo individual domina las obras de Juan Zamora y Salaberría que incluye lo escatológico para señalar lo que está fuera de la norma y apuesta por un manierismo cercano a la esquizofrenia como estrategia.

Las fronteras entre el mundo infantil y el adulto se borran, pero también los límites entre el individuo sano o trastornado, como se advierte en el uso de lenguajes marginales pretendidamente incontrolados e intuitivos, de respuesta automática, informe y compulsiva. Fernando Renes y Javier Peñafiel transcriben la dificultad de afrontar lo cotidiano, la obsesión y la angustia de volver a levantar la ruina diaria, con un lenguaje todavía amable. Las formas se vuelven grotescas o compasivas, en los cuerpos vulnerables y mentes desbordadas de Catalina Obrador, Juanmi, María Bueno, o Francisco Peinado, y buscan una justa relación entre el orden y el caos en las obras de Antonio Sosa y Marina Vargas quien confía como Zush- Evru, en la simbología de la propia práctica artística. Incongruencias y aspectos surrealizantes muestran un cuerpo desplazado, modificado, oprimido o acosado como en las obras de Paco Pomét, Gerardo Aparicio, Gino Ruber, Alonso Herraiz, en las primeras piezas de Guillermo Peñalver o en las del inclasificable y personal Sergio Sanz.

La dualidad como enfrentamiento o juego de contrarios está presente en el proceso de creación de muchas de estas obras: presencia y ausencia, razón y espíritu, lo puro e impuro, la belleza y lo horrible, la atracción y repulsión. Pero la dualidad como desdoblamiento, se conforma en poco tiempo como una de las iconografías más características de este periodo. La figura del doble permite abordar la identidad fracturada, inaprensible, o a punto de desmoronarse, desplegar recursos para abordar la otredad, pero también a un 'yo' complejo y esquivo. La pérdida, la introspección, el papel de los sentidos, la propia memoria, o el desplazamiento hacia lo colectivo, sirven a Mp y Mp Rosado para advertir al espectador de la dificultad de concebirnos como sujetos. La exploración del límite identitario emocional se extiende también aquí a la cuestión de los límites entre disciplinas, pintura y fotografía, o pintura y escultura. La condición gemelar que dirige gran parte de sus obras aparece en la obra de otros artistas sin esa experiencia autobiográfica, como Nono Bandera, Pulido, Pomét o Gallardo. Ya se ha señalado más arriba como algunos artistas habían introducido un doble de sí mismos en su obra, un álter ego esperanzador para Serzo y Agrela, o médium para Linarejos Moreno. Si bien en ocasiones el doble aparece como juego irónico o poético en Utray, Cobo o Mestre, prevalece su negatividad como funesto anticipador de la muerte, así sucede en las piezas de Ana de Matos, y en otra de las formas con las que la identidad muestra su carácter siniestro, la figura bicéfala, presente en las perversas chicas de Estefanía Martín Sáez, en las desquiciadas de Nuñez, en las intrigantes de Rivero, o en las fantasmales de Marty. El desdoblamiento se produce en imágenes que recrean el mito de Narciso desde poéticas de ensoñación como Juan Carlos Savater, desde juegos irónicos como en Galindo o Paco de la Torre, o desde la constatación dramática en Pulido. Una doble cabeza aparece como un miembro más, una posible conciencia, una voz *otra* como en la esquizofrenia. El padecimiento interior, antes escondido como '*fetus within fetus*' se hace ahora visible en ese apéndice. Así sucede en las obras de Bandera,



CHEMA PERALTA, 1994.

Pomet, Rivero o Curro González.

La relación del artista con el padre, habitualmente figura de autoridad, es tratada por pocos artistas pero de forma significativa, la dualidad se presenta en la inevitable identificación o como escenario de cuestiones identitarias. Germán Gómez y Pepe Carretero ahondan en este esquema autorretratándose con su padre, Gómez a través del collage y la superposición, Carretero a través de la desnudez y la palabra o frente a un espejo en el que el rostro paterno aparece repetido y que devuelve una imagen de ambos cruda, dura, y difícil de manejar. La valentía iconográfica de Carretero, excepcional en el arte actual, demuestra la capacidad de inhibir al espectador que pueden aún hoy, tener las imágenes pictóricas. Desde anteriores generaciones Gordillo propuso un *Doble autorretrato de mi padre*, posterior al planteado por Cortijo de carácter fantasmal y rostro desplazado, *Autorretrato de mi padre*. En el autorretrato con su hijo-nieto el rostro aparece también doble, mira de frente y de lado, reflejo de una crisis de identidad propia de tiempos convulsos pero también heredera de la excisión de la representación del rostro en occidente, la constatación de una identidad en la que lo uno es múltiple, lo mismo diferente, la evidencia de la tensa y dramática relación consigo mismo del individuo pos-moderno. Txomin Badiola dedica varias series a las referencias culturales y el entramado social en la que el padre se inscribe, en ocasiones agresivo y violento, donde la palabra se muestra relevante como *Un padre mítico y verdadero*. Eli Cortiñas parte de un análisis similar para abordar la maternidad, mientras Marina Nuñez lo conduce a lo monstruoso

Lo siniestro se impone así como una poética eficaz para abordar también, la identidad femenina, *Locura, Muerte y Vestido*, ha evidenciado como se ha generado entorno a estas premisas toda una vía figurativa inmersa en el discurso de un cuerpo desquiciado,, en la que confluye artistas de los noventa como Marina Nuñez, Susy Gómez, Victoria Civera, o Isabel Ulzurum con nuevas generaciones que incorporan también *gestos* femeninos como la costura y profundizan en un estado anímico turbador, como Estefanía Martín Saéz, Amparo Sard, Ana De Matos, Mar Mendoza o Aly Calle.

En *Cultura y Juventud* la moda es también uno de los factores que conforma una nueva figuración impregnada de los gustos y valores de los jóvenes que cómo se ha observado determinan y dirigen la

cultura actual. La centralidad de la juventud se refuerza con la incursión de lo adolescente, describen un nuevo territorio dominado por la afectación y el melodrama, para abordar cuestiones identitarias. La figuración -con lenguajes y modos del fanzine, del cómic, del dibujo pop, del collage y la fragmentación- plantea cuestiones de orden social, desde el disfrute del ocio y la fiesta, o las actuales relaciones sexuales, como escenarios propios; hasta aspectos concretos del presente profesional, como pueden ser los modos de relación competitivos o la sistematización de la vida diaria. La preocupación por la identidad se amplía al abordar la afirmación de la personalidad en una estructura globalizada y bajo las presiones del consumo; pero también intentando dar respuestas a posiciones feministas. La tensión que caracteriza esta etapa vital se reflejaba también en las obras referidas al suicidio o la muerte para aludir a esa desesperación, que enlaza todavía con los tópicos valores de la cultura pop. Las nuevas iconografías parecen evidenciar además como los jóvenes cuentan con modelos de referencia exclusivamente mediáticos. Estas obras responden por tanto a la conciencia de vivir *tiempos oscuros* pero también proyectan confianza en el futuro, como sucede al tratar el viaje como elemento liberador.

Azucena Vieites, Carmela García, Chechu Álava, Ángeles Agrela, Vicky Uslé, Civera, Gómez, Silvia Prada o Ma José Gallardo vienen insistiendo en esas formulas melodramáticas. El valor del gesto desafiante es resaltado también en las obras de Salvador Cidrás, Suso Fandiño, Aitor Saraiba, o Juan Francisco Casas, medido en Raúl Espinel, Fernando Martín Godoy, o Germán Gómez, y retraído en Martín Bermejo. El sexo es abordado por muchos de ellos, especialmente por Salvador Cidrás u otros artistas que abordan la homosexualidad con rotundidad y valentía como Pepe Carretero o Pérez Villalta. Los recorridos de Francesc Ruiz y los iconos pop de Carlos Aires conviven con las provenientes de imágenes pornográficas de Diana Larrea, Eli Cortiñas o Simeón Saiz Ruiz. La opresión cotidiana y consumista es abordada por Cidrás, Esther Partegás, PSJM, Dosjotas, Caballeiro, Mahiques, Diego del Pozo, Paloma Pájaro, Carlos Horta o Guillermo Peñalver. El ocio adolescente, el manga y otros lenguajes juveniles se evidencian en Roberto Mollá, Saraiba o Jordi Ribes. el disfrute está presente también en David Morales, Jorge Perianes, Angel Sesma que describen una pintura también feliz, como Herminio Molero o Jaime Aledo de otra generación. En el viaje como metáfora creativa y liberación coinciden José Luis Serzo, Joël Mestre, Guillermo Peñalver, María Alabau y Ángel Sesma.

El futuro del retrato tras la desaparición del rostro en el arte del siglo XX era una incógnita como planteaba Buci-Gluksmann, cuando la imagen-rostro se derrumba,⁶⁶ si bien la representación de la identidad del sujeto contemporáneo ha estado en manos de la fotografía en estas dos últimas décadas, la pintura va a representar también al joven buscando el reconocimiento en la serie: no ser nadie y ser el cualsea, sin nombre, rostros hieráticos en entornos neutros que sirvan como doble pregunta una mirada al otro que haga de espejo. Así sucede en Chechu Álava, Pedro Mora, Elena Goñi, Aquerreta, Álvaro Varela, Pina, o Martín-Godoy. Algunas de estas propuestas que pueden entenderse propias del género, adquieren autonomía para insistir en la noción de máscara o en lo inaprensible, así pueden leerse las obras de Varela o Martín-Godoy en las que se produce un desplazamiento del motivo original, se hace patente la reconstrucción desviada, la generación de un artificio patente⁶⁷. En *Simulacro y Disfraz* se aborda estos retratos como *vanitas*, el rostro como condición fantasmal, como construcción de una imagen que proviene de los otros, como una forma de ver, un juicio, una política.⁶⁸ La mentira es utilizada para definir el espacio autobiográfico, la adopción de identidades múltiples, la careta, el velo... diferentes estrategias, insisten en el drama de hacerse visible, en la dificultad de dotarse de rostro en las sociedades contemporáneas. En un mundo resuelto a través de la apariencia y simulación, Brea advertía de como la mejor herencia del hallazgo melancólico (ser = parecer) del pop sería la actual reflexión sobre la problematización de la visibilidad, sobre la continuidad de apariencia y realidad, el espacio de la representación y del acontecimiento, investigaciones que recurren a estrategias y juegos ópticos para indagar en la virtual frontera entre ilusión y realidad, entre lo que se piensa y lo que es.⁶⁹

66 BUCI-GLUKSMANN, C.: "La desaparición del ...

67 POZUELO, Abel H.: *El teatro interior*

68 DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y ...*

69 BREA, J. L.: "El profeta de la nueva...



ISIDRE MANILS, *CABELL I FLAMA*, 1998, ACRÍLICO



BERMEJO, *NEAR BAGDAD*, CNN INVASIÓN DE IRAK, 2003-2007, MIXTA.

En estas dinámicas se han situado las aportaciones de Rubén Guerrero -centradas en la ocultación, en la demostración del artificio de la imagen con una suerte de figuración ocluida-, y Pereñíguez -que abordan la representación y la intervención sobre lenguajes públicos, e ideas culturales y con una figuración extrema en lo descriptivo-. El descentramiento de la personalidad interesa a artistas de distintas generaciones como Susy Gómez, Javier Pérez, Carmen Calvo, Carlos Franco, o Santiago Ydanez en propuestas más expresivas y emotivas en las que la masa pictórica además enmascara. Todo conduce a lo informe, al tránsito, la superposición, la veladura y la sombra como advertía Deleuze. La identidad múltiple y la presencia del otro determinan la constucción del sujeto en las obras de Paco Cortijo, aquí la reduplicación y la fantasmagoría son lo mismo, buscando que el cuadro no sea sólo una imagen sino que alcance la calidad de acontecimiento. A mediados de los noventa la figuración se ha vuelto de nuevo nítida y concreta, el orden vence al caos para a través del gesto y el atrezo reflexionar desde la decepción, el individuo tras la deriva social, el asombro ante el derrumbe, lo acontecido dos décadas después de la deseada democracia. Cortijo aborda lo político con registros nada convencionales, donde la ironía permite tomar conciencia del fenómeno totalitario, y no se limita a decir «eso no es lo que pretende ser», sino que saca a la luz el simulacro, pero también aquello sobre lo que el simulacro se ha ejercido como señalaba Bozal.⁷⁰ Una postura excepcional ya que como advertía Francesc Torres, con la transición se disolvió a gran velocidad la carga política e ideológica como contenido en las artes plásticas españolas de élite.⁷¹ Cortijo además pretende con el disfraz interrumpir los mitos identitarios, abordando la identidad como el conjunto de representaciones que nos sujetan a la tradición y al statu quo -como la definía Levi Strauss- y buscando desequilibrar esos modelos heredados que configuran imaginarios y regulan la identidad y la moral de los pueblos. El artista pretende al enfrentarse a la cultura en la que nace generar un espacio de interferencia, ejercer la crítica, desgastar el imaginario. El disfraz como provocación pretende devolver al personaje su condición de sujeto, liberarnos de la ceguera. También las figuraciones de Sesma y de Sofía Jack obedecen mucho más a los ideales del deseo que a las realidades a las que alcanza la mirada, una voluntad utópica que a través del disfraz y el camuflaje despliegan una crítica solapada a la política realista de la sociedad contemporánea, y a la publicitada libertad del individuo. La careta grotesca, la mueca del payaso, aparece de forma crítica en las obras de Patricia Gadea, Hugo Alonso, Charris, volviéndose burlesca en los bufones de Chema Cobo y enigmática en Martín Prada. La careta permite a artistas como Pablo Alonso, Cidrás, Manuel Antonio Dominguez, MP y MP Rosado o Pulido, indagar en el desarrollo de la identidad frente al colectivo. La cabeza de animal sirve también a Javier Pagola para ampliar un enmascaramiento continuo, recurso útil puntualmente para Raúl Espinel, o Belen Franco, y de gran alcance en Lita Mora o Pérez Villalta, que ahondan en simbólicos seres híbridos, perturbados ya en las obras de Juan Zamora, Rivero, Gorka Mohamed o Salaberría en ese mundo de la duda y del miedo secreto a la vida.

Con Posibilidades del retrato se cierra este apartado dedicado al empeño de la pintura por continuar abordando la identidad, aquí con las fórmulas personales de Vigil, Serzo, Savater, García Alix, Molero,

⁷⁰ BOZAL, V.: "Necesidad de la ironía...", p. 26.

⁷¹ TORRES, Francesc: "El Arte en el País de las ...", p. 21.

Fons Bada, Cristian Domecq, Báez, Peñalver, Renes o Mestre.

Multitud de propuestas van a considerar la naturaleza muerta como un género todavía posible para la pintura. Para algunos artistas llega a convertirse en un verdadero campo de investigación y la escenografía del proyecto artístico, demostrando que puede ser renovado y ampliado en sus significados. El interés que despierta en nuevas generaciones podría ser un síntoma revelador, el de estar de nuevo frente a un periodo en que la cuestión del estudio que realiza el arte de su propio lenguaje deviene un problema del que se tiene conciencia.

En la actualidad el género ha sufrido una despotencialización en el sentido de que pueda mantener todavía la relación de deseo que generaban estas imágenes en tiempos pasados, cuando en la actual sociedad de consumo parece ser la publicidad la única entidad capaz de hacerlo. De igual forma la capacidad de hablar de lo efímero no reside hoy sólo en el contenido de la obra sino en su carácter mismo como imagen. Los objetos representados no pueden ser ya fetiches, sí lo son algunas obras de arte. Aún así la figuración no renuncia y describe un terreno en el que se pueden observar claramente los distintos lenguajes y estrategias por los que optan los artistas, van a retomar tanto elementos de la pintura culta, como a incorporar otros procedentes del mundo underground, de estéticas subculturales, o de la cultura pop, a través de objetos y escenografías inquietantes, crípticas, que comparten escenario con lecturas pop más frías y festivas, o barrocas, desmesuradas y excesivas. Artistas como Pereñíguez describen las cosas siempre artificiosas, ya que sólo existen en función de convencionalismos sociales, sorprende la intensidad con la que un joven artista aborda el género para construir una meta-figuración, que insiste en una aproximación a través del rastro o la huella y trata el objeto de arte como souvenir, emblema de un fenómeno animista. Para Castellano los objetos son medios para la reflexión sobre la memoria y el paso del tiempo. Ambos comparten con otros artistas cierta poética por la que los objetos parecen dotarse de voluntad propia y que responde al interés por la fantasmagoría que se despliega en estas dos décadas, con determinado carácter siniestro o enigmático en Nati Bermejo, Cobo, Joseba Eskubi, Mazarío, Javier Roz, Peinado o Rivero. *Vanitas* renovados con connotaciones sexuales aparecen en la obra de Carlos Pazos, Peinado o Nuñez, amor y muerte en la de Utray, mientras el tradicional cráneo está también inevitablemente presente en la de La Cabeza Caliente, Perianes, Savater, Balanzá, Mazarío, Candaudaup, Paco de la Torre o Ana de Matos quien incorpora además la corona real para insistir en estas asociaciones con lo espectral. En relación con lo efímero aparece la bola de cristal en Angie Kaak, Jaume Plensa o Curro González. Los alimentos permiten también una aproximación al género renovadora y plural con las valoraciones ingeniosas de Renes, Mohamed, Perianes o Mestre.

Otra vía de aproximación al objeto se dibuja a través del desvelamiento o la ocultación, para insistir en la fragilidad de la verdad de lo percibido, su inconsistencia. El interés de estas dos últimas décadas por la ceguera como poética se advierte en las evanescentes, casi invisibles, obras de Juan Carlos Lázaro, en las intensas y vibrantes de Pedro Morales Elipse o en los cuidados monocromos de Aquerreta o Galano. También en Jaime Lorente la representación es leve e imprecisa, la huella, la sombra y el registro se prefieren para abordar la presencia de un almuerzo ordenado por el azar, que es ahora en su carácter espectral, celebración. La mesa como elemento simbólico para la histórica pintura amplía así sus significados también con una figuración más concreta de lenguajes expresivos como son las aportaciones melancólicas de Pablo Valle o Carlos Orta, las descriptivas de Serzo, o las sutiles y enigmáticas escenografías de Gonzalo Sicre, de Castellano o Sofía Jack. El tratamiento tan distinto que Patricia Gadea, Elena Blasco, Cruz Hernández, Luis Mayo, García Alix, Antonio Rojas, Fons Bada o Herminio Molero dan al género, describe un escenario verdaderamente plural y diverso. El valor otorgado a los objetos representados se vuelve en muchos casos simbólico como en la obra de Cobo, Jorge Fin, Montalvo, Santi Moix, Carlos Pazos, Dis Berlin, Gerardo Aparicio, Risueño o Savater. La naturaleza muerta se entiende como una forma de reivindicación de la labor artística en la obra -a veces difícil, por aspera y despojada- de muchos de estos pintores como Alberto Pina, Chema Peralta, Gonzalo Sicre, Joël Mestre, Galano, Pepe Carretero o Manuel Sáez, en cuyas series se advierte la conciencia de pertenecer a una tradición, los objetos no sólo se refieren a posibles motivos o mode-



IGNACIO GARCÍA, BANNER I



DIS BERLIN, MI CASA EN EL CIELO

los sino que es otra realidad la que viene a ser invocada, la de la propia historia de la pintura, la de determinadas concepciones artísticas. Así sucede en las obras de Pérez Villalta, Dis Berlin o Emilio González Sainz quienes a lo largo de su trayectoria han desplegado toda una serie de recursos simbólicos para ahondar en la naturaleza muerta como medio por el que el artista *se desdobla y proyecta*, la representación de la totalidad de un proyecto artístico. En el apartado *De cajas y embalajes* se han recogido numerosas propuestas centradas en el motivo de una caja de embalaje que se configura casi como emblema personal en artistas como Joël Mestre, Manuategui, Martín Godoy, Javier Pulido, o Martín Freire, estando también presente en las obras de Esther Mañas, Florentino Díaz, o Fernando Pagola. Puede entenderse como elemento visible de la nueva cultura del desecho, y en concreto como metáfora de la nueva condición inestable y nómada del joven artista. En *Instrucciones para ser pop* se recogen los modos de comunicación de esa cultura, instrucciones de uso y montaje, y otros recursos de clasificación o de orden cotidianos. Estas obras prolongan el carácter claro y directo del pop, su animosidad y frescura, pero también su conciencia de presente, como se observa en Ramón David Morales, María José Gallardo, Azucena Vieites o Miki Leal. Los cromos o juguetes de Gallardo, Hugo Alonso, Martín Freire, Saraiba o Marina Vargas hablan del juego como elemento que puede ser crítico al dar una respuesta esquiva a la realidad, actitud evidente en la incansable invitación al juego de Juan Cuellar, Charris, Joël Mestre, Óscar Seco o Alfredo García Revuelta. En este apartado se recogen también obras que representan los propios materiales pictóricos, desde el cutter de Aledo y la masa de óleo de Amondarain, hasta las firmas de antiguos maestros de Nono Bandera y las manchas gestuales históricas o las firmas grafiteras de PSJM.

En muchas de estas propuestas de carácter neo-pop, se observa cómo los artistas componen las obras a través de un collage de referencias múltiples. Barro recordaba la distinción de Ulme “El collage es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el montaje es la ‘diseminación’ de estos prestamos en un nuevo emplazamiento”⁷² El artista es ahora *dee-jay*, *samplea*, y la esencia del arte actual puede ser como advertía Martín Prada “la metafísica de una encantadora banalidad amateur que nos resulta tan atractiva por sincera, quizá por ser tan convincentemente *real*.”⁷³ En ocasiones la imagen surge de un ordenado y cuidadoso *papier collé* como en Guillermo Peñalver o María Albalaú pero la imagen suele ser el resultado del montaje, de la transformación de imágenes previas y el lenguaje del arte funciona en parte como lenguaje sobre lenguajes existentes, así sucede en la obra de Carmen Calvo, Carlos Pazos, Ugalde, Galindo, Juan Luis Moraza, Dis Berlin, Pérez Villalta, Curro González o Milicua y en la de otras generaciones como, Óscar Alonso, Martín Bermejo o Elvira Saldaña. Distintos intentos de proponer un orden, de levantar lo que se desmorona, función que proponía Gadamer para el arte cuando todo está en ruinas⁷⁴.

72 Cit. en BARRO, D.: *Op. cit.*, p. 276.

73 MARTÍN PRADA, Juan: “Sampling-Collage...”, p. 122.

74 GADAMER, H.-G.: “Arte e imitación...”, p. 93.

El sentido del exceso, la caída en lo especular con grandes formatos e instalaciones, la preferencia por el ornamento, son algunas cualidades de la tan traída estética neobarroca que las obras pictóricas comparten con gran parte del arte actual y que se ha señalado en el apartado *Tiempo de excesos*. La figuración participa de este proceso de hibridación y disolución y participa de esta filosofía del desorden, lo inestable, y lo caótico y se han recogido las diferentes propuestas. Sólo Galindo era mencionado en el capítulo que Barro dedicaba en su análisis sobre la pintura actual internacional a esta era neobarroca⁷⁵ insistiendo en como es lo extremo lo que caracteriza a dicha estética: “Es como si la pintura se rizase, se plegase o replegase en oscuridad, o más concretamente como si se cegara a partir de una luz insoportable”⁷⁶ En este terreno de nuevo confluyen distintas generaciones no sólo Galindo, Pagola, Sosa, Milicua, Curro González, Jesús Max, Salaberría y el eclecticismo, metamorfosis y flujo constante de Pistolesi, Perez Villalta, o Dis Berlin, sino también los jóvenes Gallardo, Matías Sánchez, Ydañez, Juanmi, Rorro Berjano, Javier Martín, Santi Moix, Arturo Prins, Marina Vargas o Pulido, incluso la figuración extrema, también desbordada y llevada al límite, de Serzo y Talavera. Juan Muñoz y Pablo Alonso fueron los únicos seleccionados por Panera quien observaba como esa deriva expansionista, alegórica e ‘intermediática’ que ha sufrido la pintura en estas décadas sería el salvavidas que la sacara de la encerrona de los discursos puristas de la modernidad y de la reciente crisis de identidad frente al triunfo de la fotografía.⁷⁷ Se han revisado también otras estéticas asociadas a lo barroco más frías y controladas en la ejecución pero que enfatizan su carácter tenebrista y enigmático, como el polisémico Pereñíguez; o que retoman los valores de la cultura andaluza como Castellano, Cortijo, Agredano, o Gallardo; o que insisten en sus estructuras como Mateo Maté, o Linarejos Moreno con sus escenografías espectrales, o Ybars con el cuadro dentro del cuadro.

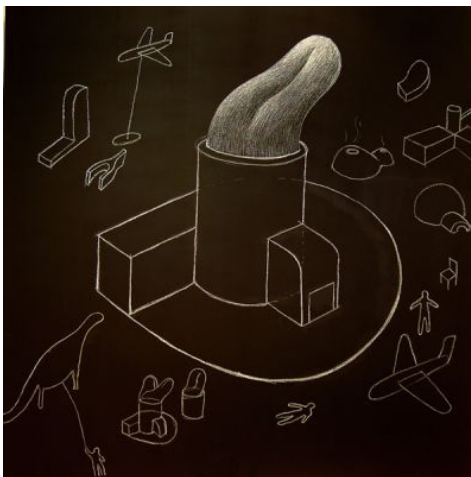
En el capítulo *Cuestión de Espacios* los lugares definidos por el mobiliario que los ocupan conforman el apartado *Interiores*: silenciosos dramas de inclusión y exclusión, y recreaciones fantasmales, ponen en duda los límites sobre los que articulamos el mundo o los medios por los que elaboramos estrategias psicológicas de seguridad. Imágenes elaboradas bajo estéticas de la fragilidad y lo leve como en Juan Muñoz, Laura Gibellini, X. González, Sofía Jack, Concha García o Teresa Moro, quienes definen el lugar como una declaración política para posicionarse en el mundo y una reflexión sobre el habitar. Son éstos, espacios utópicos, que no están en ninguna parte, como los descritos en las atmósferas sensuales de Dis Berlin, en las evocadoras de Pistolesi, o emblemáticas de García Alix. Un recorrido por distintas estéticas Cuasante, Idoia Montón, Cristobal Quintero, Jesús Max, Cruz Hernández, Muniategui, Sicre, Bandera, Fernández Peregrina, Linarejos Moreno o Damián Flores, ofrece un desarrollo de nuevo plural de una iconografía que obedece también a premisas internas de la propia pintura como en las series de Martín Prada. Es este un tema que obedece además a la preocupación de los artistas por la mirada, la posición del espectador y el cuerpo de presentación de la imagen, dando lugar a variedad de piezas y fórmulas instalativas como las de Amondarain, Pello Irazu, Tamara Arroyo o Simón Zabell, quien indaga en lo que consideramos real y en la capacidad metaforizadora de la instalación ampliando las posibilidades de la pintura a través también de procesos narrativos. La fotografía intervenida es otro recurso para aproximarse al lugar en Ofelia García, José Joven o Jacobo Castellano, en estos últimos la fotografía refuerza lo efímero y la melancolía. En Castellano lo onírico e inquietante se enfatiza con el trazo.

En el apartado *De Límites* aparece uno de los esquemas más repetidos al retomar el paisaje, la ventana, la puesta en relación de arquitecturas interiores con el exterior circundante con intenciones bien distintas, fórmula clásica ya para Navarro Balldeweg, Alfonso Albacete y Carlos Franco que acoge una naturaleza plena y salvaje, irónica en González de La Calle, narrativa en Vicente Blanco, oclusiva en Rubén Guerrero, y simbólica en Merche Olabe, Ramiro Fernández Saus, González Sáinz y Dis Berlin, en los que el interior es el mundo intimista de la pintura. Este esquema evidencia también la voluntad de generar ordenes, claramente separados en Talavera, desequilibrados en Curro González, para cuestionar las nociones de certeza. El apartado *Macro-micro* recoge representaciones que van del

75 BARRO, D.: *Op. cit.*, p. 276-290.

76 *Ibid.*, p. 290.

77 PANERA CUEVAS, F. J.: *Barrocos y Neobarrocos ...*



JORGE TARAZONA, 2004.

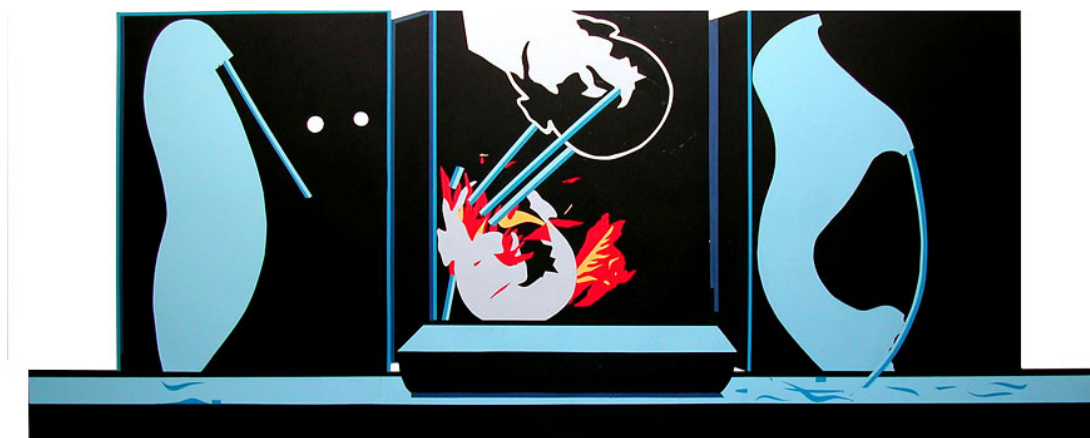
ALEJANDRA ROUX, *FUMATA NEGRA*, 2005.

universo expandido de Arturo Prins o Jose Manuel Calzada al microcosmos, ambos relacionados en Dis Berlin y Emilio González Sainz. La subversión de escalas, tergiversar los módulos dimensionales hasta lo enorme o reducirlo al maquetismo sirve a algunos artistas actuales como observaba Iván de la Torre de salida factible para la figuración. Surgen así los paisajes clausurados de Illán Arguello y las islas-refugio de Santiago Talavera, o el enigmático cosmos de Nati Bermejo, espacios prefigurados para la toma de conciencia. Bermejo buscando en esas imágenes mudas averiguar la estructura íntima, mágica y terrorífica a la vez, que subyace bajo las apariencias.

Aspectos inconexos e incomprensibles dan forma a toda una tendencia basada en el extrañamiento como en las obras de Curro González, Juan Antonio Mañas, Talavera o Zurita. Estructuras simbólicas sirven a Savater, Pistolesi y Pérez Villalta para retomar el paisaje desde la tradición simbólica, un proceso alquímico, transformador, que se despliega en escenografías metafóricas como el camino en Cristian Domecq, Pilar Insertis, Sergio Sanz, Mestre, Belén Franco, o Patricio Cabrera; la noche en María Gómez, Risueño, Galano, Mazarío, González Sainz, Sicre, Aitor Lajarín, Alejandra Freyman, Peralta, Leal, Ruth Morán o Martín Godoy; las nubes en Dis Berlin, Jorge Fin, Peralta o Joan Boy; y el laberinto y el jardín en Belén Franco, Lazkano, Ramiro Fernández Saus, Mazarío, Pérez Villalta, Carlos Franco, Pfrezschner, Balanzá o Esther Revuelta. El paisaje se evidencia como constucción mental e imposible de otro modo, al convertirlo en naturaleza muerta, Revuelta evidencia su artificiosidad, al definir el tema como lugar Carlos Franco construye un espacio para la pintura que habitan también Guillermo Montero, Nico Munuera, Peralta, Carratalá, Abraham Lacalle o Pfrezschner, un espacio que se defiende por tanto en superficie.

El paisaje es también un punto de partida para elaborar imágenes veladas, interferidas, estrategias que impiden al espectador aprehender la imagen. Así diferentes ocultamientos y fragmentaciones tienen lugar en las piezas de Ángel Massip, Morales Elipe, Alkain, o Guerrero, el interés por lo contaminado se evidencia también en Max, Cruz Hernández, Galindo, Jaime Pitarch, Javier Martín o Leal. Propuestas antinarrativas y antidescriptivas, de estética pseudofigurativa, herméticas, en la que las imágenes se desplazan, se yuxtaponen, destruyendo un espacio pictórico reconocible, para componer de nuevo desvelando el propio artificio de la pintura y cuestionando la percepción de la realidad.

Las piscinas de Villalta, Peñalver, o Leal evocan la figura de Alcolea, Leal representa desde un sentimentalismo pop y una conciencia de lo efímero, la recuperación de un nuevo romanticismo pictórico en la pintura europea, con el que se identifican también Serzo, o Talavera, y en la que ya estaban trabajando Pistolesi con obras sensuales y evocadoras, o Perejaume profundizando en una experiencia relacionada con la capacidad creadora de la naturaleza y el paseo. La experiencia y el paseo han dotado de nuevos significados al paisaje a la figuración contemporánea como sucede en las cartografías de Tony Crabb o Regina de Miguel. Diferentes estéticas recuperan así la noción de sublime, desde múltiples referencias artísticas y la obsesión por el proceso genera sus piezas Juan Carlos Bracho, la espectacularidad del acontecimiento que forma parte del imaginario colectivo se despliega tanto en Talavera o Alonso como en Nati Bermejo, y su simulación frecuente las obras de Philip Frölich y Vilches. Zabell



JAVIER PULIDO, S/T, 2002, COLLAGE-GOUACHE RECORTADO

aborda la experiencia subjetiva de un motivo sonoro, desde un estudio analítico.

Desde la consciencia del paisaje como género en la historia de la pintura viene siendo revisado desde la ironía y el sentido del humor, generando rupturas y desvíos de su versión más tradicional, cuestionando tópicos, y rebajando su capacidad sublimadora. Así sucede en las incisivas obras de Cuellar, y en los mestizajes paradójicos y artificiosos de Charris, habituales también en Mestre, Gonzalez de la Calle, Carlos Pazos o Mp & Mp Rosado, asociaciones en las que subyace un inequívoco sustrato pop. El blanco que centra una amplia serie de Charris era para Serraller el único paisaje idolatrado por una sociedad definitivamente secularizada,⁷⁸ la nieve que le sirviera de reflexión sobre las vanguardias, figura también en las obras de Gonzalez de la Calle, Vicente Blanco, Belén Franco, Carratalá o Perejaume. Lo inesperado surge en las obras de Talavera, Ramón David Morales, Perianes, Cristobal Quintero, en los recortables de Rafael G. Bianchi o en los caóticos parques de atracciones deshabitados de Peralta. Las reminiscencias de mundos infantiles también conforman las obras de Lumbreras, Jose Luis Marín o Angel Sesma.

Desde el diseño y nuevas soluciones arquitectónicas se abordan gran parte de obras actuales que piensan el paisaje como solución a problemas de habitabilidad de espacios y lugares de convivencia como las obras de Esther Partegás, Genma Clofent, Calapaez, Chus García Fraile, Valcarcel Medina, Muniategui, Iván Larra, Vilches; desde la ecología y reorganización urbana en Fede Guzmán, Ignacio García y Cristina Lucas, desde la suma de conceptos de memoria y vacío en los escenarios metafóricos de Regina de Miguel y Tony Crabb. La ciudad, sistematizada, infra-real, era ya emblema en las sensuales visiones de Dis Berlin, inverosímil en las construcciones aisladas de Paco de la Torre o Illán Argüello. Esquemática y vacía domina las pinturas de gran plasticidad de Marcelo Fuentes y Martín Godoy, en cuyas síntesis, la reducción que supone el uso de la luz y el espacio, estaría señalando para Nomblot lo fugaz e irrepitable y que pasa desapercibido, una paradoja “es lo volátil, es el *humo* lo único que puede quedar”.⁷⁹ En Alberto Pina, la factura incómoda, irritante evidencia “la particular obsesión por presentar las cosas en toda su amplia y convencional normalidad” como advertía Carlos Pérez.⁸⁰ Las nuevas dinámicas urbanas insisten en la ateritorialidad del paisaje, un entorno orientado no ya al consumo de un lugar sino al consumo de su imagen. Las instalaciones multidisciplinares de Martín Freire y Juan López responden a la pluralidad de estímulos y obstáculos que implica la percepción de la ciudad contemporánea, claras muestras de pintura expandida impregnadas de señales y signos, pero también por la cultura juvenil, como las obras de Esther Partegás influidas también por el sistema publicitario y el nuevo consumo guiado por la adquisición de experiencias o historias, y que evita lo estático o fijo. Estas experiencias, de comunicación, movilidad y visibilidad pueden estar generando una estructura de las obras ya distinta. Las estaciones de tren o aeropuertos son por tanto objeto de interés Dis Berlin, Charris, Argüello, o de la Torre, pero también para Partegás o Lacalle, ya que conviven, se mezclan y se construyen paralelamente a las estructuras de poder. Desde distintas

78 CALVO SERRALLER, F.: “Blanco Cazador en la Nieve...”

79 RUBIO NOMBLLOT: “El orden de las sensaciones...”

80 PÉREZ, Carlos: “Alberto Pina, un pintor estricto ...”



JAVIER PULIDO, *SABÁTICO*, 2005. COLLAGE Y GOUACHE RECORTADO,



MORALES, *HACER FUEGO*, 2009

posiciones se representa el coche como símil de cotidianeidad y rutinas sociales, en Domeq, Martín Godoy, Sesma, Jon Mikel Euba, o Pello Irazu. Nuevos modos de tránsito bajo los que habría que entender los exteriores de Frölich, Lacalle, o Talavera, espacios evasivos, de fluctuación y ambigüedad, verdaderamente interiores, ocultos. Los espacios residuales, los restos de una sociedad opulenta sirven de ruinas contemporáneas de un tiempo todavía presente a Cortijo o Pina, como paraísos artificiales a Ugalde. Los escombros interesan a Vilches, Guerrero, Talavera, Iñaki Gracenea y Linarejos Moreno, como reflexión sobre la sociedad posindustrial presente también en los desechos a Partegás y en los contenedores de Mañas, Freyre, Larra, Martín Godoy, Pulido, Collado, Mestre o Regina de Miguel. El artista actual ya no es el trapero que recupera los despojos, ni el detector que encuentra rastros, la basura sería ya un producto autónomo que nos arrastra en su caída, evidenciando el carácter forzoso e inaplazable de nuestra naturaleza perecedera.⁸¹

La ciudad arrasada de Lazcoz adelantaba el siguiente capítulo, *En Guerra*, que recoge las obras pictóricas que han cuestionado los distintos conflictos bélicos en los que se ha implicado España en el cambio de siglo o bien han desvelado el uso de la violencia institucional. Las sucesivas guerras en Oriente Próximo motivan tanto las series de Cortijo generadas desde la indignación y el desasosiego, como las espectaculares de Pablo Alonso. El conflicto de los Balcanes dirige todavía las veladas series de Sáiz Rúa y diferentes registros de la violencia difundida por los medios animan las herméticas y sublimadoras obras de Nati Bermejo. En todas estas obras se cuestiona el tratamiento sesgado de la violencia por los medios de comunicación, a la vez que se reflexiona sobre las posibilidades del medio pictórico para generar un posible acercamiento del espectador frente a la anestesia de los media: reivindican de manera consciente el papel mediador de la pintura con la realidad. Javier Arce, Diana Larrrea o Juan Cuellar parten de emblemas pictóricos del imaginario colectivo para suscitar una reflexión sobre la relación que la pintura mantiene con la historia y la memoria, insistiendo en la necesidad del conocimiento de la historia como paso previo para abordar un juicio crítico del presente. Desde esta necesidad Sergio Sanz y Carlos García-Alix han abordado aspectos de nuestra historia reciente como la Guerra Civil. Francesc Torres evidencia la identificación de belicismo y masculinidad. En todas estas propuestas se discute además los nacionalismos, la supuesta identidad nacional que obliga al sacrificio de iguales, esta siniestra injusticia motiva también registros diferentes desde las gozosas pinturas de Carlos Franco que reflejan las bombas nucleares o los pulcros y desquiciados dibujos de Lazcoz, a las imprevisibles propuestas de PSJM, Dos Jotas, o Rogelio López Cuenca que cuestionan la violencia cotidiana de las empresas, de políticas concretas, de trato al ciudadano, etcétera, a través de la intervención en el espacio urbano o de la manipulación o intervención de imágenes de todo tipo que forman parte del imaginario popular como la publicidad. Cristina Lucas y Mateo Maté utilizan sistemas de representación conocidos para desviarlos y cuestionar las políticas belicistas. De esta forma la pintura interesa también para ejercer una crítica del poder o de sus instituciones, ya que en el

81 Ángel González cit. en TUDELILLA, C.: "Noches donde siempre ...

cambio de siglo ha venido produciéndose una politización de la estética en todos los ámbitos de la cultura. Estas obras insisten además en problemas acuciantes de nuestro tiempo, en el hecho de no detenernos a reflexionar ante un número ingente de imágenes que somos incapaces de asimilar, y en la difícil relación con una realidad que es constante simulacro.

En el último capítulo *La Pintura dentro de la Pintura* se recogen las posiciones artísticas que rescatan el arte del pasado, tanto sus fuentes narrativas mitológicas o bíblicas, como temas heroicos, emblemas o figuras simbólicas, pero también sus modos, buscando un arte que perdure y evitando colaborar en la cultura amnésica contemporánea; al mismo tiempo que generan una reflexión sobre la propia disciplina desde dentro. Las constantes evocaciones de Villalta, Baquedano o Pistolesi son depósitos de la memoria colectiva, un diálogo con el arte del pasado y contemporáneo a través de procesos aditivos, donde se superponen referencias, y citas, la asociación y el espejo, generando múltiples capas de sentido, o a través de procesos de confrontación. En los noventa el interés por el anacronismo fue tal que llegó a plantearse como vía europea para el desarrollo de la pintura, incluyendo la figuración de Villalta, Fons Bada y Martín Begué. Desde diferentes estéticas ese interés persiste como en Carlos Franco, Lita Mora, Gálvez, Peralta, o Belén Franco, también en Serzo y Luis Vigil, donde la secularización y la ironía de sus planteamientos evidencian ese distanciamiento con la simbología inicial. En cualquier caso este uso alegórico ha generado una comunidad de intereses estéticos compartidos, que buscan sistemas de comunicación complejos, de difícil acceso. La rememoración iconográfica permite una reordenación de lo real, una redistribución de lo visible. El apartado *La Piel de lo Moderno* se refiere a la querencia de muchos pintores por evocar momentos artísticos recuperando su calidad plástica, su factura, un determinado uso del color; evocar sobre todo la pintura moderna, su piel. La obra de Baquedano, Vigil, Mazarío, o Marcelo Fuentes pretendería por tanto la detección de aquello que del pasado sobrevive en el presente⁸² Descubrimiento que también dirige los enigmas lúdicos con los que Jaime Aledo rememora la modernidad, mapa sentimental también para Charris, Muniategui o Amondarain en un continuo 'deja vu.' En el apartado *Apropiaciones posmodernas* se refieren este tipo de prácticas a través de las cuales el obvio rescate del pasado evidencia una pintura consciente de pertenecer a una tradición, y que incluso la cuestiona o critica. De nuevo indicios, datos parciales de imágenes comúnmente compartidas, permiten al espectador el reconocimiento de lo que está ocurriendo en la imagen. Juegos retóricos y alteraciones semánticas, estrategia a la que se suman López Cuenca, Nono Bandera o Mateo Maté. La copia de obras clásicas permite a Amondarain, Pablo Alonso, Agredano, Javier Arce o Joan Mikel Euba, generar fracturas; la manipulación de los grandes mitos del arte a través del collage o la intervención, de la suma de fragmentos y la intertextualidad, permite igualmente a Juan Luis Moraza, María Cañas, o Elvira Saldaña ampliar significados. En el apartado *Simulaciones* la obra de Pereñíguez, Xisco Mensúa, insiste en el gesto y la imitación para abordar la práctica artística, recursos que en Martín Prada se configuran como toda una estrategia. Desde otro punto de vista, Perejaume reflexiona sobre la realidad simulada por la pintura, sobre la confusión entre representación y realidad.

En el índice final aparecen unos 350 artistas españoles que trabajan con la pintura-pintura o con su definición expandida y sólo dentro del ámbito de la figuración, la selección todavía podría ampliarse. Conviven artistas convencidos de su excepcional capacidad⁸³ con artistas que acuden a ella ocasionalmente. Sorprende por tanto el interés que despierta la disciplina a pesar del alejamiento que la crítica mantiene. El amplio despliegue de las tendencias que se han recogido y el gran interés de algunas de esas propuestas, obligaría a reconsiderar el estado de un medio que debería sentirse satisfecho: "La agonía o el estado moribundo de los discursos generados a partir de su cuestionamiento señalan la fuerza del género para sobrevivir a los vaivenes de la catalogación, y a los pseudo-problemas deriva-

82 BONET, J. M.: "Una revelación, Marcelo ...

83 "Porque fuera de la pintura no hay nada que le pertenezca al hombre. Y la pintura concebida para atraer lugares, para recibirlos. La pintura no es un adorno, un complemento encantador pero casual, accesorio y superfluo. La pintura constituye el orden mismo de la experiencia humana. El hombre no ha sido capaz de dar con nada tan eficaz para organizar su estar en el mundo como la pintura." en FLÓREZ, P.: "El tema es un lugar ..., p. 47.



SICRE, INCENDIO IV

dos de la nomenclatura, la relectura y puesta a punto de los engranajes conceptuales.”⁸⁴ Todo parece apuntar a que en el fondo quizá debamos felicitarnos de esta persecución incansable, ya que: “este viejo arte ofrece hoy tras semejante acoso, como consecuencia brillante, para muchos inesperada, una versatilidad, conciencia y autoexigencia incomparablemente más rigurosa que muchas de sus hermanas más jóvenes.”⁸⁵ Pero pasan las décadas y continuamos inmersos en *épocas inciertas*. Para Barro la pregunta es: ¿continuamos creyendo en las imágenes (*pictures*)? Pensemos en la confianza ciega en éstas que mostraron los primeros espectadores (...) Ahora, entre tanto empacho visual, parece necesario el efecto contrario, el que nos haga recuperar la fe perdida.⁸⁶ ¿Puede la pintura recuperar esa fe? Más preguntas planteaba la crítica con motivo de la última exposición de Barro *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, “Desde nuestro cuerpo inmóvil y giratorio cabe plantearse un mínimo de tres dudas: si en realidad ha habido sucesivas muertes y resurrecciones de la pintura -más allá de la escritura-; si hay pintura o deberíamos dirigirnos hacia lo pictórico como una cualidad intrínseca a la obra de arte desde que aparece ante nuestros ojos; si hablar del presente de la pintura oculta lo que la pintura revela.” Ángel González ahondaba en este último punto al advertir como en la actualidad se habla de arte para no hablar de aquello de lo que el arte habla.⁸⁷ Se oculta lo que la pintura revela identificándola todavía por muchos como un sistema académico que debe caer definitivamente, pero como advertía Valle incluso en la antigua academia había una zona de sombra “La academia, es cierto, ha transmitido tan sólo un lenguaje averiado, una caricatura del proyecto primitivo. Su papel ha estado más en suplantar el pasado que en transmitir la carga útil de su pensamiento a todas luces ejemplar. Pero a poco que sepamos de nuevo consultarla, a poco que nos intereseemos por interrogar en el interior de lo mejor de sus secretos, comprenderemos que lo que se os ocultaba merece la pena ser de nuevo considerado”.⁸⁸ Se ha señalado como algunas iconografías insisten en el valor del desecho y del escombros, quizá buscando construir de nuevo. “La supervivencia es el logro más grande obtenido hasta ahora por el ser humano y, por alguna razón, parece provocarnos vergüenza. Vivimos sobre las ruinas del pasado, nos aupamos en los esqueletos de otros, contemplamos paisajes calcinados, catástrofes terribles, y pese a todo seguimos aquí.”⁸⁹

Brea se mostraba decepcionado finalmente con los resultados artísticos de los comienzos del siglo XXI, ahora *década anodina*, y proyectaba su confianza en la siguiente: “Ahora no queda sino arrojar-se a un signo que dibuja un mundo radicalmente cambiado, ceder a su audaz exigencia moral, a su magnífica fuerza política. Ella lleva el nombre de una década que acaba de nacer -y olvida el de esta otra, la década anodina, que deja definitivamente atrás-: sea éste nuestro brindis hoy: por su aurora

84 PEÑA LOMBAO, M.: “A vueltas con la pintura...”

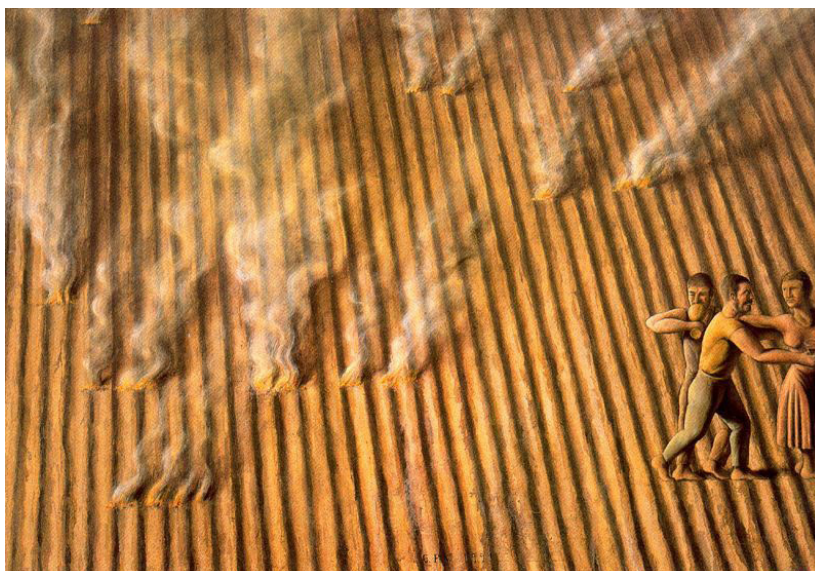
85 ALONSO MOLINA, Ó.: *Pintura contemporánea en los...*

86 BARRO, D.: *Imágenes, pictures para una representación...*

87 GONZÁLEZ, Á.: *El resto...*, p. 49.

88 VALLE GARAGORRI, A.: “Con «Vista exacta y purgada...”

89 GONZÁLEZ, Curro: “El enjambre”, en *currogonzalez.com*, 2005.

PÉREZ VILLALTA, *LOS RASTROJOS*, 1991, TEMPLE.

iniciada, por su llegada cumplida y sin más plazo, por su estallido incendiado e incendiario ... y por todas las promesas de mundo y futuro con que viene cargada ...”⁹⁰ Un cambio de siglo frustrante para muchos, análisis futuros arrojarán luz sobre este periodo con la necesaria distancia. La pintura interesante, sin mesianismos, si prevalece todavía una percepción negativa del desarrollo del medio pictórico posiblemente se deba a esta pesimista atmósfera cultural, a una sensación de fracaso un tanto irreal, y a la carga que arrastra de análisis pretéritos. Quizá suceda en las obras de arte lo que en los nuevos monumentos contemporáneos como señalaba Alonso “ya no aspirarán a ser capaces de mantenerse erguidos ante nosotros (su muerte presente el futuro de los por venir), porque desde el principio, desde el mismo momento de su nacimiento y fundación se han producido en la forma de lo que está muerto; presencias que duran y se mantienen no por su fuerza, sino por su debilidad misma.”⁹¹ El autor concluía invitando a recordar su modo de mostrarse “no estaría de más reconocer en tiempos tenebrosos como los que vivimos, que si lo que dura lo fundan los poetas, será siempre como huellas, restos o vapores..., tinieblas no más. Excitante e incierto futuro, la verdad.”⁹² Así se han elegido imágenes que contienen fuegos y humaredas como metáfora de este mostrarse, y como confianza en que todas estas propuestas a riesgo de quemarse, sean capaces de emitir señales, indicios de que la pintura actual pueda significar para hacer crecer un arte fructífero. Si la pintura es como advertía Ángel González la búsqueda de señales de actividad en lo invisible, si algo sucede fuera de nuestro alcance tarde o temprano empezará a echar humo y se volverá visible.⁹³ Como los mapas y planos que la sociedad sigue necesitando “Queda la esperanza de que aún existan para que nos muestren lugares y territorios donde poder invocar los espectros de la imaginación. Si no, aún servirán para avisarnos cuando intenten convencernos de que el sol sale por el este [Stevenson].”⁹⁴ La pintura bajo una tensión entre significativo y significado, como la que Parreño advertía tras los felices tióvivos de Peralta: “como si alguien nos avisara de un incendio en voz baja”⁹⁵

90 BREA, José Luis: “La década anodina. Los años zero y El Libro de los Cambios”, en *salonkritik.net*, 03/01/2010.

91 ALONSO MOLINA, Ó: “Sin poetas...”, p. 11.

92 *Ibid.*

93 GONZÁLEZ, Á.: “Cábala y demostración...”, p. 171.

94 GUTIÉRREZ VALERO, Á.: “Hojas de Ruta...”, p. 197.

95 PARREÑO, J. M.: “Catástrofes de Mecano...”, pp. 10-11.

BIBLIOGRAFÍA, PUBLICACIONES PERIÓDICAS,
Y PÁGINAS WEB.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD VIDAL, Julio Cesar: "La pintura de Carlos Franco. La belleza de un mundo culpable", en BONET, Juan Manuel *et al.*: *Carlos Franco*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2004, pp. 65-75.
- ABALLÍ, Ignasi: *Pintura (Aún)*. Galería Elba Benítez, Madrid, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000.
- *La comunidad que viene*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1996.
- AGUIRRE, Juan Antonio: *Comentarios a "Arte último, La 'Nueva Generación' en la escena española"*. Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, Madrid, 2005.
- *Miguel Marcos, 25 años* (cat. exp.). Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.
- ALBACETE, Alfonso: *La casa* (folleto exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2005, s/p.
- ALCOLEA, Carlos: *Aprender a nadar*. Francisco Rivas (ed.), Libros de la Aventura, Madrid, 1980.
- ALIAGA, J. Vicente: *La batalla de los géneros* (cat. exp.). Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2007.
- *Arte y cuestiones de género, Una travesía del siglo XX*. Ed. Nerea, Arte Hoy, Guipúzcoa, 2004.
- ALONSO MOLINA, Óscar: *Fármaco de lo real* (cat. exp.). Galería Ángeles Baños ed., Badajoz, 2010.
- *Residencia de Señoritas* (desplegable), Galería María Llanos ed., Cáceres, 2010.
- *Bajo la luz del sol negro* (multicopia). Galería Adora Calvo ed., Salamanca, 2009.
- "¿Lucas, Cámara, Acción; [Hasta donde nos lleve el orden del relato]", en *Lights, Cámara, Action;* (cat. exp.). Arte Lisboa, 2009, Ed. Fil_Feria Internacional de Lisboa, 2009.
- "Una conversación con Pepe Carretero", en *Pepe Carretero*. Arte e imagen nº 18, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2009, pp. 15-51.
- "El Jardín de la Creación", en *Hacer Paisaje en el Jardín. Cultivo de espacios, otro jardín botánico* (cat. exp.). UCM, Madrid, 2009, pp. 9-13.
- "Presentación", en *II Certamen de Dibujo Contemporáneo 09, Pilar y Andrés Centenera Jaraba, Las Reglas del Juego*. Fundación Pilar y Andrés Centenera Jaraba, Ciudad Real, 2009, pp. 10-12.
- "De enjambre a Ciegas", en *Javier Pulido. Tráfico de amaneceres* (cat. exp.). Galería del Sol St. ed., Santander, 2009, s/p.
- "Objetivo Gordillo", en *Imágenes una voz. Luis Gordillo. Obra gráfica (1972-2008)*. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2009, pp. 14-19.
- "Juan Carlos Bracho", en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, vol. I. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, p. 44.
- "Está cayendo la noche del mundo", en *Nati Bermejo. Big Bang* (cat. exp.). Caja de Burgos, 2008, pp. 52-55.
- "Partir para regresar", en *Circuitos 2007* (cat. exp.). Comunidad de Madrid, Madrid, 2008, pp. 7-11.
- "Una perspectiva inicial", en *Inicial 08* (cat. exp.). Espacio Iniciarte, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, pp. 13-15.
- "Tiempo de Dibujo", en *I Certamen de Dibujo Contemporáneo 08, Pilar y Andrés Centenera Jaraba* (cat. exp.). Fundación Pilar y Andrés Centenera Jaraba, Ciudad Real, 2008, pp. 10-11.
- "Un paisaje sin ojos", en *Golpe de sol* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2008.
- *Iluminación de Contraste. Obras escogidas de las colecciones ICO*. MUICO, Fundación ICO, Madrid, 2007, s/p.
- "Contra la Lengua de los Pájaros", en *Lita Mora, Retrospectiva, (1984-2006)* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2006.
- "Retratos de Historia(s)", en *Juanmi* (cat. exp.). Galería Rafael Pérez Hernando ed., Madrid, 2006, pp. 15-24.
- "La Amenaza", en *Javier Pulido* (folleto exp.). Galería Amparo Gámir (ed.), Madrid, 2005, s/p.
- "Suspensión del sentido", en *Jacobo Castellano. Álbum* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., Madrid, 2005, s/p.
- "Primer plano de la pintura", en *Hermínio Molero entre dos mundos* (cat. exp.). Museo de Teruel, 2004, pp. 9-13.
- "Retahíla de inmensas mentiras", en *La Gran mentira del Arte* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., Almagro, 2004, s/p.
- *100 días: 100% mezcla: proyectos, última producción y algunas propuestas para una colección perfecta: 35 años, 1969-2004*. Galería Egam, Madrid, 2004.
- "Arenas movedizas", en *Javier Alkain* (cat. exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2004, pp. 5-12.
- "En, desde, hacia la pintura de José Carretero", en *Duelos y Quebrantos*. Sala Rivadavia, Cádiz, 2004, s/p.
- "Sobremesa con Jaime Lorente", en *Jaime Lorente* (cat. exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2003, s/p.
- "Perfiles críticos", en *Plural. El arte español ante el siglo XXI* (cat. exp.). SECC, Madrid, 2002, pp. 52-145.
- "Este 69 Salón de Otoño", en *69 Salón de Otoño*. Ayuntamiento de Madrid, 2002, pp. 15-17.
- "Presentación", en *Certamen de Pintura Concello de Cambre* (cat. exp.). Concello de Cambre, La Coruña, 2001, pp. 7-8.

- ALONSO MOLINA, Óscar; AVELLANOSA, Teresa: *Pintura española contemporánea en los museos españoles*. Ediciones Alymar-Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2006.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "Dibujos animados y animación pobre", en *Fantasmagoría Dibujo en movimiento* (cat. exp.). Fundación ICO, Madrid, 2006, pp. 9-14.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio; LLORCA, Pablo: *Sin Título* (cat. exp.). Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1996.
- AMONDARAIN, J. R.: *The complete untitled film stills. José Ramón Amondarain*. Galería Estiarte, Madrid, 2009.
- Sin fin, islaren isla* (cat. exp.). Diputación Foral de Gipuzkoa; Dirección General de Cultura, San Sebastián, 2007.
- ANDRÉS RUIZ, Enrique: *Veinte pintores españoles. La pintura en los tiempos del arte* (cat. exp.). Gobierno de Navarra, Pamplona, 2008.
- "El sol abandona las sierras", en *Chema Peralta. Obra reciente* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 2006, s/p.
- "Pintura o figuraciones", en *Figuras y Figuraciones* (cat. exp.). Galería Juan Amiano ed., Pamplona, 2004, p. 3.
- "Vida de un Galano", en *Miguel Galano. Pintura* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 2003, pp. 5-9.
- *Canción de las figuras: antología de la pintura figurativa española entre dos siglos* (cat. exp.). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica Centro de Publicaciones Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, 1999.
- "Los ciervos de la melancolía", en *Dis Berlin. El reino de las metamorfosis* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1998, pp. 19-37.
- "Creencias de la pintura abstracta: años cincuenta versus años noventa", en *Líricos del fin de siglo*. Antiguo Museo de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Madrid, 1996, pp. 33-39.
- BADÍA, Tere: *XVI Muestra de Arte Injuve 2000* (cat. exp.). Injuve, Madrid, 2001, pp. 14-16.
- BAENA, Francisco: "Vamos a contar espacios", en *Simón Zabell. La Jalousie* (cat. exp.). Diputación de Granada, Centro José Guerrero, Granada, 2007.
- BAEZ, José María: *Obsesión*. Nota de prensa Galería Rafael Ortiz, Sevilla, nov. 2009.
- BAEZA MEDINA, Almudena: *Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90* (Tesis doctoral). UCM, Madrid, 2005.
- BALLAN, Edward: S/t, en *Pintar sin pintar* (cat. exp.). Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, pp. 108-109.
- BAQUÉ, Dominique: *La fotografía plástica: un arte paradójico*, trad. de Cristina Zelich. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- BARBANCHO, Juan Ramón: "Javier Roz", en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*. vol. II, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, p. 330.
- BARÓN, Javier: *Figuraciones del norte* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 1999.
- BARRAGÁN, Paco: *El arte que viene*. Subastas Siglo XIX, Madrid, 2002.
- BARRO, David: *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy* (cat. exp.). MACUF, Junta de Castilla y León, 2009.
- "Construir una imagen, dibujar una pintura", en *Interzon@s 2006, La dimensión conceptual contemporánea de pintura y la frontera de los soportes en las aplicaciones mediáticas. II Encuentros Europeos con el Arte Joven*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 71-77.
- *Imágenes -Pictures para una representación contemporánea*. Mimesis, Oporto, 2003.
- BARRO, David; NEGRO, Álvaro: "La pintura después de la pintura", en *Sky Shout. La pintura después de la pintura* (cat. exp.). Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, pp. 35-71.
- BARRO, David; REIS, Paulo: *Parangolé: fragmentos desde los 90. España*. Artedardo, Santiago de Compostela, 2008.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, Mexico, 1969.
- BATAILLE, Georges: *La literatura y el mal*. Taurus Ediciones, Madrid, 1971.
- BAYONA, Pilar: "La fascinación de la imagen", en *Pepe Carretero. Arte e imagen nº 18*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2009, p. 127. (Publicado en 1993 en *Pepe Carretero*, Galería Levy ed., Madrid.)

BELL, Julian: *¿Que es la pintura?*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001, (1999).

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, Mexico, 2003.

BERMEJO, Natividad: *La Nave de los Locos* (cat. exp.). Galería Rafael Ortiz ed., Sevilla, 2009.

-*Nati Bermejo: big bang* (cat. exp.). Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2008.

-*Natividad Bermejo* (cat. exp.). Cultural Rioja; Gobierno de la Rioja, Ayuntamiento de Logroño, 1994.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: "Consideraciones sobre el dibujo en el arte español del siglo XX", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. [Actas de las] X Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC, Madrid, 2000, pp. 429-442.

BISBE, Nimfa; TATAY, Helena: *Zonas de riesgo. Colección de arte contemporáneo de la fundación la Caixa*. Fundación La Caixa, Barcelona, 2009.

BLANCH, Teresa: *Los géneros historias diferidas* (cat. exp.). Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2005.

-"Javier Pérez. Rojo", en *Javier Pérez. Metamorfosis y Mutaciones* (cat. exp.), vol. 1. Ministerio de Cultura, MNCARS, Madrid, 2004, pp. 14-55.

-"Nuevas geometrías de lo social", en *Figuraciones de Barcelona: partículas sociales* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 2000.

BLUMEMBERG, Hans: *Naufragio con espectador*. Visor, Barcelona, 1995.

BONET, Juan Manuel: *Las artes plásticas entre dos milenios (1975-2009)*. Biblioteca Nueva, Colección España Siglo XXI, 2009, pp. 493-514.

-*20: en la Colección Miguel Marcos* (cat. exp.). Banco Sabadell, Oviedo, 2008.

-*Síntesis: 15 años de Becas Endesa*. Museo de Teruel, Fundación Endesa, Madrid, 2005.

-"Palabras para José Carretero", en *José Carretero* (cat. exp.). Galería Luis Gurriaran ed., Madrid, 2004.

-"Algunas cosas que se de Herminio Molero", en *Herminio Molero entre dos mundos* (cat. exp.). Museo de Teruel, 2004, pp. 17-22.

-"Imagen primera de Chema Peralta", en *Chema Peralta* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2004, s/p.

-"Un retrato, pieza a pieza", en *Pieza a pieza* (cat. exp.). Instituto Cervantes, Madrid, 2003, pp. 9-13.

-"Notas Plurales", en *Plural, El arte español ante el siglo XXI* (cat. exp.). SECC, Madrid, 2002, pp. 27-35.

-"Los años pintados", en *Los años pintados. Colección Miguel Marcos* (cat. exp.). Centro Cultural Cajastur, Gijón, (1994) 2001, pp. 6-34.

-"Permanencia de la Pintura (Epílogo en 2001)", en *Los años pintados. Colección Miguel Marcos* (cat. exp.). Centro Cultural Cajastur, Gijón, 2001, pp. 36-39.

-"De la Valencia metafísica", en *Figuraciones de Valencia* (cat. exp.). Caja Madrid, Madrid, 1999.

-"El Museo imaginario de Dis Berlin", en *Dis Berlin* (cat. exp.). Fundación Bancaixa, Valencia, 1999.

-"Arte y Literatura: El Caso Charris", en *Charris* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1999, pp. 33-38.

-"Para un diccionario Disberlinesco", en *Dis Berlin. El Reino de las Metamorfosis* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1998, pp. 35-79.

-"El color de los ochenta", en VV.AA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Fundación Argentaria y Visor, 1998, pp. 93-102.

-*A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Palau de la Virreina, Barcelona, 1995.

BONET, Juan Manuel; GONZÁLEZ, Ángel; RIVAS, Francisco: *1980 (brochure-manifiesto de la exposición)* (cat. exp.). Galería Juana Mordó ed., Madrid, 1979.

BONET, Juan Manuel et al.: *El libro de la Galería Miguel Marcos, 1977-200*, 2 volúmenes. Galería Miguel Marcos, Zaragoza, 2007.

BOSCO DIAZ URMENETA, Juan: "Una Figuración Crítica para Tiempos de Incertidumbre", en *Viva Pintura. Aktuelle Positionen Spanischer Malerei*. Salzburgo, Austria. Hangart 7, 2006, pp. 119-132.

-*Los Enigmas de la Figura. Otra Figuración. Nuevas Realidades*, vol. 1. Caja de Burgos, Burgos, 2005, pp. 11-23.

BOURRIAUD, Nicolas (coor.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac, Salamanca, 2008.

BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía*. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999.

BREA, José Luis: "Cambio de régimen escópico", en FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; LARRAÑAGA ALTUNA, Josu eds.: *Las imágenes del arte, todavía* (seminario-taller). Sede de la U.I.M.P, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca 2006.

-"Redefinición de las prácticas artísticas", apéndice de *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Cendeac, Murcia, 2004.

-"Fábricas de identidad (Retóricas del Autorretrato)", en *El tercer Umbral...*, pp. 119-129.

-*La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial Centro de Arte de Salamanca,

Salamanca, 2002.

-*Un ruido secreto, el arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo, Murcia, 1996, pp. 99-121.

-“El arte español de los años 90: Zonas de sombra”, en *Los 90: cambio de marcha en el arte español*. Galería Juana Mordó ed., Madrid, 1994, pp. 9-15.

-*Distancia cero. Años 90*. Centro de Arte Contemporáneo Santa Mónica, Barcelona, 1994.

-*Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1991.

-*Antes y Después del Entusiasmo / Before and After the Enthusiasm, Spanish Art 1972-92* (cat. exp.). SDU Publishers, La Haya, 1989.

-“Las ceremonias vacías”, en *Antes y Después...*

BREA, José Luis (coord.): “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 5-15.

BRIHUEGA, Jaime: “Confinos”, en *Confinos: miradas, discursos, figuras en los extremos del siglo XX* (cat. exp.). Consejería de Cultura, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Madrid, 2000, pp. 15-41.

BRYSON, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza, Madrid, 1991.

BUCHLOH, Benjamin H. D.: *Formalismo e historicidad*. Akal, Madrid, 2004.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine: “Hacia una estética de las complejidades”, en JARAUTA, Francisco (ed.): *Otra mirada sobre la época*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección Arquitectura nº 29, Murcia, 1994, pp. 237- 249.

-“La desaparición del rostro”, en *Galería de retratos* (cat. exp.). Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, pp. 19-23.

BUCK MORSS, Susan: “Estudios visuales e imaginación global”, en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, pp. 145-159.

-*Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte*. La Balsa de la Medusa 25, Madrid, 1993.

CABALLERO, Manuel: “Non Colossus sed historia”, en *Jesus Zurita. Destemplanzas* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura Diputación de Cádiz, 2008, s/p.

CALABRESE, Omar: “La era neobarroca”, en *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca, 2005, pp. 39-56.

CALVESI, Maurizio: “Martín Begué o la agudeza”, en VV. AA.: *Sigfrido Martín Begué: S.M.B. 1976-2001*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2001, pp. 182-185.

-*Pintores anacronistas italianos: Bartolini Bulzatti, Di stasio Gandolfi, Galliani, Mariani, Piruca Tanganelli*. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1985.

CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco: “Márgenes”, en *F. X. González* (cat. exp.). Galería Estampa ed., Madrid, 2010.

-“La exposición como autorretrato”, en *Darío Villalba: una visión antológica, 1957-2007* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 2007, pp.19-34

-“Blanco Cazador en la Nieve”, en *Charris, Blanco* (cat. exp.). Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2003.

-*El Hortelano: retrospectiva, 1978-2001*. Centro Cultural del Conde Duque; Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Madrid, 2001.

-*Libertad de exposición: una historia del arte diferente*. Ediciones El País, Madrid, 2000.

-*España Medio siglo de arte de vanguardia: 1939-1985*. Fundación Santillana; Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

CAMPS, Sebastià: “El Infinito Artístico”, en *Susy Gómez. The Desert Shore* (cat. exp.). Galería Soledad Lorenzo ed., Madrid, 2007.

-“Pentimento: La Línea Originaria”, en *Susy Gómez* (cat. exp.). Galería Soledad Lorenzo ed., Madrid, 2004.

CÁRDENES, Ricardo: “Carta Imaginaria a Nati Bermejo”, transcrita por Agustín Valle, en *Nati Bermejo* (cat. exp.). Cultural Rioja, Logroño, 1994.

CARMONA, Eugenio: “Caricias de modernidad tardía; arañazos de modernidad futura”, en *V Certamen Unicaja de Artes Plásticas* (cat. exp.). Fundación Unicaja, Sevilla, 1999, s/p.

CASTAÑAL, José: “Vicente Blanco. Otra vez algo nuevo”, en *Vicente Blanco* (cat. exp.). Galería Elba Benitez ed., Madrid, 2006.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: “La afanosa búsqueda de Francisco Peinado”, en *Francisco Peinado* (cat. exp.). Diputación Provincial de

Málaga, 1998.

-*La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo veinte*. Ed. Fundación Picasso-Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1997.

CASTILLEJO, Daniel: *Objeto de réplica. La Colección VII* (cat. exp.). Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2010.

CASTILLO, Omar-Pascual: "Prolegómenos de una pintura viral", en *Jesus Zurita. Destemplanzas* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura Diputación de Cádiz, 2008, pp. 20-24.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: *El ángel exterminador: a room from Spanish contemporary art*. SEACEX, Madrid, 2010.

- "Pictures (again). Citas en el abismo en torno a las maquinaciones apropiacionistas de J. R. Amondarain", en *The Complete J. R. Amondarain...*, pp. 6-25.

- *Sainetes. Y otros desafueros del arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2007.

- "Rien n'est plus réel que rien", en *Aquí y Ahora: tiempo y lugar* (cat. exp.). Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2007.

- "Notas descosidas sobre el sitio de la pintura", en *Interzon@s 2006, La dimensión conceptual contemporánea de pintura y la frontera de los soportes en las aplicaciones mediáticas. II Encuentros Europeos con el Arte Joven*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 35-43.

- "El Inmenso Placer de Estar en las Nubes", en *Jorge Fin. Nefelocoquigia o la interpretación de las formas de las nubes* (cat. exp.). Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2005, p. 6.

- "La carne de la pintura. Consideraciones sobre el misticismo de Carlos Franco", en *Carlos Franco*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas; SEACEX, Madrid, 2004, pp. 25-37.

- "Amparo Sard", en *Amparo Sard. El hombre Invisible* (cat. exp.). Espacio Líquido y Ferrán Cano eds., 2003.

- "Robert Smithson. Sobre el dibujo en campo expandido", en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 2002, pp. 553-592.

- *Itinerarios 1993-2000: un camino compartido* (cat. exp.). Fundación Marcelino Botín, Santander, 2001.

- *Love me tender: quiero llorar porque me da la gana* (cat. exp.). Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid, 2001.

- "Dos notas sobre la ilusión pictórica", en *Iconicos*. Facultad de Bellas Artes, UCM, Madrid, 1999.

- "El rostro Travieso. Citas robadas para comenzar a pensar la pintura de Santiago Ydáñez", en *Sofía Jack /Joxerra Melguizo/ Santiago Ydáñez*. Instituto de la Juventud, Madrid, 1999, p. 44.

- "Palabras para acabar con la muerte de la pintura", en *Pintura española de vanguardia: 1950-1990*, Fundación Argentaria, Visor, Madrid, 1998, pp. 175-181.

- "Confesiones de la máscara y otras cuestiones de identidad", en *Alfonso Fraile, obra 1960-1987* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 1998, pp. 31-50.

- "Cuadro, Sueño, Secreto. Unas notas sobre la pintura de José Carretero", en *Pepe Carretero* (cat. exp.). Galería Levy ed., Madrid, 1996.

- "El sujeto como proceso", en *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Fundación Argentaria, 1995, pp. 33-44.

CASTRO Ignacio: *Neste silencio*. Noitarenga, Santiago de Compostela, 2000.

- *El aliento de lo local en la creación contemporánea*. Ed. Complutense, Madrid, 1998.

- *Informes sobre el estado del lugar*. Caja de Asturias, Oviedo, 1998.

- *Otro marco para la creación*. Ed. Complutense, Madrid, 1995.

CASTILLEJO, Daniel: *Catarsis. Rituales de purificación* (cat. exp.). Artium, Vitoria, 2006.

CERECEDA, Miguel: "Fragmentos rotos", en *Concha García. De ti no quedan más que estos fragmentos rotos* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2008, s/p.

- *El barco del arte* (cat. exp.). Ministerio de Cultura, Madrid, 2007.

- *Problemas del arte contemporáneo. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Ad Hoc, Murcia, 2006.

- "PSJM Dialéctica del arte democrático", en *PSJM. Arte democrático* (cat. exp.). Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, Madrid, 2005.

- "El Complot de la pintura. Condiciones de la posibilidad de la pintura", en *Reacciones /Historias de sobremesa*. Galería Ka ed., Madrid, 2004.

- "Nuevo!! Cuadro con sofá", en *PSJM. Deluxe* (cat. exp.). Monasterio del Prado, Valladolid, 2002.

- "El pabellón Quemado", en *Charris, El Pabellón Quemado* (cat. exp.). Galería My Name's Lolita ed., Madrid, 2000.

CERVIÑO, Ángel et al.: *Teleprompter, Nuevos camuflajes de lo pictórico* (cat. exp.). Ayuntamiento de Ferrol, 2009.

CHARRIS, Ángel Mateo: *Textos por catálogo (El arte y todo lo demás)*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena, 2007.

- “Zeitgeist: Twin Peaks y Los Comedores de Loto”, en *Four Spanish Artists* (cat. exp.). Czech Museum of Fine Arts, Praga, República Checa, 2007.
- Ángel Mateo Charris, *Blanco*. Ayuntamiento de Madrid; Fundación Provincial Cultura Diputación de Cádiz, 2003.
- El pabellón quemado* (cat. exp.). Galería My Name’s Lolita Art ed., Madrid, 2000.
- Supercalifragimetafísico* (cat. exp.). Galería My Name’s Lolita Art ed., Valencia, 1995.
- CIDRÁS, Salvador: *24 horas 10 minutos* (cat. exp.). Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2009.
- *Salvador Cidrás. Uno contra cuatro*. Galería Marisa Marimón ed., Orense, 2008.
- CLOT, Manel: “Retorno a Hanoy, (mucho de imágenes, algo de recapitulación, y nada de nostalgia)”, en MURRÍA, Alicia: *Futuro presente, prácticas artísticas contemporáneas* (cat. exp.). Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Madrid, 1999, pp. 25-42.
- CIVERA, V.: *Bajo la piel* (cat. exp.). Espacio Menos Uno, MNCARS, Madrid, 2004.
- COBO, Chema: *Eclipse* (cat. exp.). Galería Antonio Machón ed., Madrid, 2008.
- Nube en el ojo* (cat. exp.). Galería Alfredo Viñas ed., Málaga, 2007.
- No se ve nada*, (cat. exp.). Galería Antonio Machón ed., Madrid, 2005.
- COMBALÍA DEXEUS, Victoria: *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. Serie L’H. Millor que Millor, Ajuntament de L’Hospitalet, L’Hospitalet, 1998.
- Arte español para fin de siglo*. Ayuntamiento de Hospitalet, 1996, pp. 9-15.
- “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”, en *A la Pintura Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Palau de la Virreina, Barcelona, 1995, pp. 25-32.
- CORAZÓN ARDURA, José Luis: “Jacobo Castellano”, en PAPARONI, Demetrio: *España 1957-2007* (cat. exp.). Skira, Milán, 2008, p. 86.
- “De la melancólica apariencia del fantasma. Una aproximación a la escena de Linarejos Moreno”, en *Linarejos Moreno* (cat. exp.). Galería Vacío 9 y Lluiciá Homs eds., Madrid, 2006.
- “La tensión en el límite de la pintura. Jacobo Castellano”, en *Interzonas 2006. La dimensión conceptual contemporánea de pintura y la frontera de los soportes en las aplicaciones mediáticas. II Encuentros Europeos con el Arte Joven*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2007 pp. 140-141.
- CORRAL, María de; MARTINEZ DEL CORRAL, Lorena: “El futuro en función del presente”, en *Planes futuros, Arte Español de los 2000* (cat. exp.). Departamento de Cultura y Turismo; Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2007, pp. 10-13.
- CORTÉS, José Miguel: “Introducción. Micropolíticas, la culminación de un proyecto”, en VV. AA: *Micropolíticas: Arte y cotidianidad, 2001-1968* (cat. exp.). Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.
- CORTIJO, Francisco: *Francisco Cortijo* (cat. exp.). Comisariada por Francisco Molina, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1991.
- COSTA, José Manuel; NAVARRO, Mariano: *¡Grande hazaña! Con muertos: enfrentamiento y violencias en el arte contemporáneo*. Ayuntamiento de Córdoba; Cajasol Fundación; Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Boti”; Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010.
- CRIMP, Douglas: “Sobre el museo en ruinas”, en FOSTER, Hal (coord.): *La posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 2002, pp. 75-92.
- “Imágenes”, en GUASCH, Anna María (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000, pp. 87-95.
- CRUZ SANCHEZ, Pedro A.: “Hibridaciones, (Pintura después de la Pintura)”, en *Interzon@s 2006, La dimensión conceptual contemporánea de pintura y la frontera de los soportes en las aplicaciones mediáticas. II Encuentros Europeos con el Arte Joven*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 78-95.
- La muerte invisible. Verdad ficción y posficción en la imagen contemporánea*. Tabulamun, Murcia, 2005.
- Realismo en tiempo de la irrealidad: El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad*. Universidad de Murcia, Imafronte, vol. 14, 1998-1999; Fundación Cajamurcia, 2002.
- Figuras: visiones del arte contemporáneo* (cat. exp.). Caja General de Ahorros de Granada, Colección Artistas Plásticos nº 143, Granada, 2001.
- D’ ACOSTA, Sema: *Afterpost, más allá de la fotografía* (cat. exp.). Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2010.
- “Generación Boom-Boom”, en *¡Qué grande es ser joven!* (multicopia). Galería Birimbao ed., Sevilla, 2008.

- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.
- DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós, Colección Paidós Comunicación, Barcelona, 2000.
- DELBEKE, Maarten: "Living in a box/Boxing in a living Room", en *Sofia Jack. Living in a box/Boxing in a living Room* (cat. exp.). Galería Fúcares ed., 1998, p. 5.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Ed. Arena, Madrid, 2002.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: "La emoción no dice 'yo'". Diez fragmentos sobre la libertad estética", en VALDÉS, A. (ed.): *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, pp. 39-67.
- DIEGO, Estrella de: "Marina Núñez", en OLIVARES, Rosa (ed.): *Exit 100 artistas españoles*. Exit, D.L. Madrid, 2008.
- "Ha sido Catherine, El arte de los 90 a través de algunas de sus exposiciones internacionales", en *Plural. El arte español ante el siglo XXI* (cat. exp.). SECC, Madrid, 2002, pp. 37-49.
- *Visiones huidizas* (cat. exp.). Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2001.
- DIEZ, Celia: "Miquel Barceló", en OLIVARES, Rosa (ed.): *Exit 100 Artistas españoles*. Exit, Madrid, 2008, p. 88.
- DIS BERLIN: *Pieza a pieza* (cat. exp.). Instituto Cervantes, Madrid, 2003.
- *El cielo de la pintura* (cat. exp.). 16 Bial de Pintura Ciudad de Zamora, 2002.
- *El Museo Imaginario de Dis Berlin*. Fundación Bancaja, Valencia, 1999.
- *El Reino de la Metamorfosis* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1998.
- *El Cuadro infinito* (cat. exp.). Universidad de Valencia, Valencia, 1991.
- *El Viajero Inmóvil* (cat. exp.). Museo de Teruel, Teruel, 1991.
- DOCTOR, Rafael: *Sujeto* (cat. exp.). MUSAC, León, Actar, Barcelona, 2005.
- DOPAZO, Serafín: "Valor e intención del melodrama", en *Carlos Rivero Algunas efemérides* (cat. exp.). Galería La Trasera del Leal ed., La Laguna, 2003, pp. 5-7.
- DORFLES, Gillo: *Falsificaciones y fetiches: la adulteración en el arte y la sociedad*. Trad. Javier Eraso Ceballos, Sequitur, Madrid, 2010.
- DUBOIS, Philippe: "Video y teoría de las imágenes. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general", en *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- DUVE, Thierry de: *Clement Greenberg entre líneas*. Trad. Pilar Vázquez, Acto ediciones, Colección Inéditos de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 2005, pp. 45-46.
- EBELLING, Knut: *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*. Kerber Verlag, Beiefeld, 2009.
- EGIZABAL, Raúl: "Álbum de las asombrosas bagatelas del circo", en *El Circo en el Arte Español*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2008, pp. 17-53.
- "Teoría del Jardín", en *Semanas en el Jardín*. Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 2006, s/p.
- "Catálogo de ilusiones", en *Canción de las Figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos* (cat. exp.). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Madrid, 1999, pp. 45-50.
- *Robinson de las mil islas*. Ed., gulliver, Madrid, 1996.
- ESCRIBANO, María: *K.B. Zonas, Suite sweet love: nacimiento del surromanticismo* (cat. exp.). Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2008.
- *Transfiguración* (cat. exp.). Consejería de Cultura y Turismo, Madrid, 2007.
- "Una experimentación propia", en *Dis Berlin, Laboratorio de misterios* (cat. exp.). Galería Guillermo de Osma ed., Madrid, 2004, s/p.
- FERNÁNDEZ, Horacio: - *Xisco Mensua* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2002.
- "Enfriando a Gordillo", en VV. AA.: *Luis Gordillo*. IVAM, Valencia, 1993.

- FERNÁNDEZ-CID, Miguel: *Figuraciones desde Galicia* (cat. exp.). Caja Madrid Obra Social, Madrid, 2001.
- “Imágenes y prestamos”, en *Realidade, realismos. Una forma de mirar*. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, pp.17-39.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: *Figuraciones de Sevilla: horizonte 2000*. Caja Madrid Obra Social, Madrid, 2001.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *La visión impura, Fondos de la colección permanente* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 2006.
- “Otros tiempos para la pintura”, en GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La pintura española. Últimas tendencias del siglo XX*. Carroggio, Barcelona, 2002.
- Formas de mirar en el arte actual*. Madrid, Edilupa, 2004.
- “Los otros y uno mismo. Cifras para una genealogía desde el artista moderno”, en *Andén 16: Heterónimos*. Obra Social Caja Madrid, 2005, pp. 23-32.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València, Valencia, 2004.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, Colección Arte contemporáneo, Madrid, 2001.
- “Polémicas (post)modernas”, en Josep Picó, (ed.): *Modernidad y posmodernidad*. Alianza, Madrid, 1998, [3ª Reimp.].
- FRANCÉS, Fernando: “Presentaciones”, en *Neo Rauch* (cat. exp.). CAC Málaga, 2005, p. 8.
- Encrucijada: reflexiones en torno a la pintura actual* (cat. exp.). Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2001.
- FUENTES, Félix: “En el corazón de las tinieblas”, en *Javier Pulido, Alasoorra*. Galería Barbarín ed., Madrid, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg: “Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*. Trad. Antonio Gómez Ramos, AlianzaTecnos, Madrid, 2006, [3ª ed.].
- GARCÍA CANCLINI, N.: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, México; Buenos Aires, 2001.
- GAUTHIER, Michael: “Sobre la iconoclasia pictórica. Notas para una historia en curso”, en PICAZO, Gloria: *Pintar sin pintar*. Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, pp. 84-91.
- GERVENO, Marta: “El Baile de Máscaras”, en *Sujeto*. MUSAC; Actar, Barcelona, 2005, pp. 15-21.
- GIBELLINI, Laura F: *Residencia de Señoritas* (desplegable). Galería María Llanos ed., Cáceres, 2010.
- GIMENEZ NAVARRO, Cristina: *Dejá vu, jamás vu*. Galería Pilar Barrio ed., 1997.
- GINGERAS, Alison M. et al.: *Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*. Éditions du Centre Pompidou; Vienne: Kunsthalle Wien; Francfort: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Paris, 2002.
- GISBOURNE, Mark: “Ver es contemplar”, en *Sight Mapping* (cat. exp.). Diputación Foral de Vizcaya; Rekalde, Bilbao, 2003, pp. 15-41.
- GOLVANO, Fernando: “Anamnesis. Indagaciones poéticas y críticas, desde las artes”, en *Encuentro entre dos mares. Bienal de Sao Paulo-Valencia*, vol. 1. Fundación de la Comunidad Valenciana para la Promoción de las Artes Contemporáneas; Generalitat Valenciana y Fundação Bienal de Sao Paulo, 2007.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: “No los encontrarás andando”, en *Paisajes Imaginarios* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2008.
- “En busca del paraíso o Los lugares del alma”, en *El Paraíso perdido* (cat. exp.). Galería Tercer Espacio ed., Madrid, 2006, pp. 5-8.
- GÓMEZ PIN, Víctor: *Entre lobos y autómatas La causa del hombre*. Espasa Calpe, Madrid, 2006.
- GÓMEZ PORRO: “La vida ociosa”, en *Merche Olabe* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid 2006.
- “El Madrid Vacío de Alberto Pina”, en *Alberto Pina* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2001, s/p.
- GONZÁLEZ, Ángel: “Cábala y demostración de Carlos Franco, pintor de paisajes”, en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Lampreave y Millán, Madrid, 2007, pp. 156-183.
- “Pintar sin tener ni idea”, en *Pintar sin tener ni idea...*
- “La siesta de las cosas”, en *Pintar sin tener ni idea...*, pp. 194-205. [Publicado sin título en *Jaime Lorente: La siesta de las cosas* (cat. exp.). Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2000]
- El Resto. Una Historia Invisible del Arte Contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

Bilbao, 2002.

-“Los cinco sentidos”, en VV. AA.: *Sigfrido Martín Begué: S. M. B. 1976-2001*. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid 2001, pp. 108-121.

en VV. AA.: *Otras figuraciones* (cat. exp.). Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 1981.

-*Madrid D.F* Museo Municipal, Madrid, 1980.

GONZÁLEZ, Chema: “Subversiones escenográficas”, en *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando* (cat. exp.). Obra Cultural, Caja San Fernando, 2002.

GONZÁLEZ, Curro: *Youniverse*, BIACS 3, Sevilla, 2008.

GONZÁLEZ CUASANTE, J.M.: “Una reflexión sobre el fotorrealismo”, en *Cuasante* (cat. exp.). Arco de Santa María, Burgos, 2007.

-*Ícónicos* (cat. exp.). Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1999.

-“Natura sub Specie Picturae”, en *Cuasante* (cat. exp.). Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, 1995, pp. 21-22.

GONZÁLEZ DE ALEDO CODINA, Jaime: *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta* (Tesis doctoral). UCM, Madrid, 1987.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *Laocoonte devorado: arte y violencia política* (cat. exp.). ARTIUM: Vitoria-Gasteiz; Diputación de Granada: Granada; DA2: Salamanca, 2004.

GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili, colección FotoGGrafía, Barcelona, 2005.

GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Antonio Manuel: “El retablo de la memoria”, en *Javier Pulido. Retablos* (cat. exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2003, pp. 3-7.

GONZÁLEZ SÁINZ, Emilio: *Joven contemplando el mar* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2005.

GORDILLO, Luis: *Retrovisor. Procesos fotográficos de los años setenta*. La Fábrica; Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004.

-*Serie Nueva York, 1974*. Galería Siboney ed., Santander, 2004.

-*Superyo congelado*. MACBA; Actar, Barcelona, 1999.

-“Sobre la pintura”, en VV.AA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Fundación Argentaria y Visor, Madrid, 1998, pp. 263-265.

GREEN, D.: “Painting as Aporia”, en HARRIS, J. (ed.): *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicis*. Liverpool University Press & Tate Liverpool, 2003.

GROYS, Boris: “Topología del arte”, en *Micropolíticas, Arte y Cotidianidad. 2001-1968*. EACC, Castellón, 2003.

GUASCH, Anna María: *“La Crítica Dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)”*. Cendeac, Murcia, 2006.

-*Arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2005.

-*El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

GUASCH, Anna Maria (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*. Textos de exposiciones. 1980-1995. Akal, Madrid, 2000.

GUTIERREZ VALERO, Ángel: “Total”, en *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.). Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008, pp. 121-127.

-“Hojas de Ruta”, en *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.)..., pp. 181-197.

HANSEN, Frederikke: “Vivable. Parábola polifónica sobre la proyección queer”, en *Carmela García. El hueco en el espacio*. CAAM, Las Palmas, 2005.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.; CRUZ SÁNCHEZ, Pedro: *Impurezas. El híbrido pintura- fotografía*. Murcia Cultural, 2005.

HERNANDO CARRASCO, Javier: “Pintura y fotografía, unas relaciones tranquilas”, en *Contrastes, Pintura desde ayer y fotografía hoy*. Ed. Univerdidad de Oviedo, Oviedo, 2004.

-“Pintura sin pintura, el concepto toma el mando”, en *Pintura sin pintura* (cat. exp.). Ed. Junta de Castilla y León, Consorcio Salamanca, 2002, 2001.

-“Chema Cobo y la construcción de la pintura finisecular”, en *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*. Dep. H. A. ‘Diego Velázquez’, Inst. Hist. CSIC, X Jornadas del Arte, Actas, Madrid, 2000, pp. 387-398.

HONMA SASE, Hatsuko: *Residencia de Señoritas* (desplegable). Galería María Llanos ed., Cáceres, 2010.

- HUICI, Fernando: "Plural o que hace un arte así en un sitio como este", en *Plural, el arte español ante el siglo XXI* (cat. exp.). SECC, Madrid, 2002, pp. 19-26.
- "Pintura para un fin de siglo", en VV. AA.: *Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo* (cat. exp.). La Lonja. Zaragoza, 1999.
- "El Hombre que sabía demasiado", en CHARRIS, A. M: *Charris* (cat. exp.). IVAM, Valencia, 1999, pp. 25-31.
- "Las malas artes de Amondarain", en *José Ramón Amondarain* (cat. exp.). Galería DV ed., San Sebastián, 1998..
- "Pintura Radioactiva", en *Joël Mestre. El Espectador*. Club Diario Levante ed., Valencia, 1997.
- INÍGUEZ, José: *Antonio Sosa. Des-nudos*. Galería Magada Belloti ed., Madrid, 2008.
- JABÉS, Edmond: *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*. Trad. David villanueva, Arena libros, Madrid, 2004.
- JÄGER, Joachim: "Saltos sútiles. La elegancia de lo frágil", en VV. AA.: *Big Sur, Arte Nuevo Español*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, pp. 19-20.
- JARAUTA, Francisco (ed.): "Memoria cifrada de los 80", en *Otra mirada sobre la época*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1994, pp. 28-35.
- *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastian, 1993.
- JIMÉNEZ, José; MOLINA, César Antonio: *Ideas y propuestas para el arte en España*. Ministerio de Cultura; Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, 2008.
- JODOROWSKY, Alejandro: "Una filosofía de ser humano", en *Sujeto*. MUSAC; Actar, Barcelona, 2005, pp. 23-25.
- JUARISTI, Joan: "Las sombras del desastre", en VV.AA.: *Visiones de fin de siglo*. Taurus, Madrid, 1999, pp. 137-160.
- JUNCOSA, Enrique: "El interior infinito", en *Mi casa en el cielo* (cat. exp.). Galería Víctor Saavedra ed., Barcelona, 2007, s/p.
- *Las adicciones, Ensayos sobre arte contemporáneo*. Síntesis, Colección El espíritu y la letra nº 30, Madrid, 2006.
- *Pinturamutante*. MARCO, Vigo, 2006.
- "Arte nuevo español", en *Big Sur, Arte Nuevo Español* (cat. exp.). Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin, 2002, pp. 27-60.
- *La realitat i el desig*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1999.
- JUNG, Carl Gustav: *Aión: Contribución a los simbolismos del sí mismo*. Ed. Paidós, Barcelona, 1989.
- KUSPIT, Donald: *El fin del arte*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2006.
- *Signos de Píique en el arte moderno y posmoderno*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003.
- LACALLE, Abraham: *Un lugar donde nunca sucede nada*. MNCARS, Madrid, 2005.
- LACAN, Jacques: *Seminario 11. Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964 . Texto establecido por Jacques-Alain Miller, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2010.
- *Semiótica de las artes y de la cultura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2002, pp. 223-229.
- "Ensayo de una lógica de caucho", en *Seminario 4. La relación del Objeto*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994.
- LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Ed. Nerea, Guipuzcoa, 2001.
- LAWSON, T: "Última salida, la pintura", en WALLIS, Brian: *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2001, pp. 153-165.
- LEAHY, Kristian: "Gorka Mohamed", en *Gorka Mohamed. Toon Toon* (cat. exp.). Galería Siboney ed., 2009.
- LEBRERO STALS, José: "Contrapintura", en *Gerard Richter* (cat. exp.). MNCARS, Madrid, 1994, pp. 17-26.
- LEVIN, Gail: "El mundo de Ángel Mateo Charris", en *Charris* (cat. exp.). Centre del Carme; IVAM, Valencia, 1999, pp. 9-23.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 1986.
- LLAMAS, Ignacio: "Viajes hacia el corazón", en *Cuaderno de Instrucciones* (cat. exp.). Galería Egam ed., Madrid, 2000, s/p.
- LLAVINA, Jordi: "Serzo. La química de la quimera", en *Algunas esperadas y reconfortantes noticias. Dibujos*. Galería Sicart ed., Barcelona, 2006.

- LLORCA, Pablo: "Las termitas y el elefante blanco. Notas sobre el dibujo contemporáneo", en *Arte termita contra elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo* (cat. exp.). Fundación ICO, Madrid, 2004, pp. 9-29.
- La cicatriz interior* (cat. exp.). Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 1998, pp. 13-37.
- S/T*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1996, pp. 20-35.
- LLORCA, Vicenç: *El retorno del hijo pródigo* (cat. exp.). Ayuntamiento de Murcia; Contraparada 12; Arte en Murcia, Murcia, 1991.
- LORENS, Tomás: *Síntesis, 15 años de Becas Endesa* (cat. exp.). Museo de Teruel; Fundación Endesa, Madrid, 2005.
- LOMBA SERRANO, Concha: "El arte español en el confín del milenio", en *Confines. Miradas, discurso, figuras en los extremos del siglo XX*. Comunidad de Madrid, 2000, pp. 85-94.
- "En el año 2000: a modo de colofón (o de introito)", en *Confines. Miradas, discurso, figuras en los extremos del siglo XX*. Comunidad de Madrid, 2000, pp. 95-104.
- LÓPEZ AROCA, Alberto: "El horror del espectáculo", en *Serzo. Post Show* (cat. exp.). Galería Sicart ed., Barcelona, 2003.
- LOTMAN, Iuri: "La naturaleza muerta en la perspectiva semiótica", en *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000.
- LOZANO REINOSO, Mar: "Habitar", en *Diálogos entre-cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*. Instituto de las Artes Fundación; Ministerio de Cultura, Madrid, 2001, pp. 82-90.
- MALDONADO, José: "¿Queda espacio para la pintura?", en CORTÉS, J. M. (coord.): *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*. Ed. Signo Abierto, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 137-143.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifestos*. Akal, Colección Arte y Estética nº 4, Madrid, 2001.
- "El color de los setenta", en VV.AA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Visor; Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 81-91.
- *Una mirada nómada al paisaje de los medios*. Fundación Arte y Tecnología; La Fundación, Madrid, 1998.
- "Los últimos veinte años", en *Arte en España 1918-1994*. Alianza Editorial, Colección Arte Contemporáneo, Madrid, 1995, pp. 43-54.
- MARÍN-MEDINA, José: *Los géneros: el cuerpo, conceptos y representaciones* (cat. exp.). Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2004.
- "Desde el final de un ciclo", en *Figuraciones, arte civil + magicismos + espacios de frontera*. Obra Social, Caja Madrid, Madrid, 2002, pp. 17-47.
- *Objeto Sin Lugar/Objeto Como Lugar* (cat. exp.). Galería Arco Romano ed., Medinaceli, 2000.
- MARTÍN, Alberto: "Atlas", en *Carmela García. Constelación*, MUSAC; Turner, León, 2008.
- MARTÍN, María: *Aquí y ahora: tiempo y lugar* (cat. exp.). Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2007.
- MARTÍN, Jaime Luis: *Migraciones Pictóricas* (cat. exp.). Gobierno del Principado de Asturias; Banco Sabadell; Ediciones Trea, 2010.
- MARTÍN PRADA, Juan Luis: *Martin Prada. Pinturas* (folleto exp). Depósito Municipal; Ayto. de Castro del Río ed., s./f.
- MARTÍNEZ DEL CORRAL, Lorena: "Diálogos", en *XVIII Circuitos de Artes plásticas y Fotografía* (cat. exp.). Comunidad de Madrid, Madrid, 2006, pp. 13-31.
- MASIP, Ángel: "Ángel Masip", en *Generaciones 08*. Obra social Caja Madrid, Madrid, 2008.
- MEDINA, Cuauhtémoc: "La pervisión de la Spanish Doll", en *Pilar Albarracín* (cat. exp.). Reales Atarazanas de Sevilla, Sevilla, 2004.
- MILNER, Max: *La fantasmagoría*. Trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1990.
- MOLINA LEÓN, María: "Del límite, la marca (huella) y la raíz", en *XIV Circuitos de Artes Plásticas y fotografía*. Comunidad de Madrid, 2002.
- MOLINUEVO, José Luis: *La vida en tiempo real, la crisis de las utopías digitales*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- MONLEÓN PRADAS, M.: *La experiencia de los límites: híbridos entre cultura y fotografía en la década de los ochenta*. Institució Alfons

El Magnànim, Valencia, 1999.

MONTESINOS Armando: “Del arte a las `prácticas artísticas’”, en *Identidades críticas* (cat. exp.). Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Boti”, Córdoba, 2005, pp. 20-27.

MORALES ELIPE, Pedro: *Morales Elipe*. Galería Egam ed., Madrid, 2000.

MORAZA, Juan Luis: “Diestética”, en AMONDARAIN, J. R.: *Sípidos*. Sala Amárica, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2001, pp. 26-49.

MUÑOZ, Juan: *Juan Muñoz, Monólogos y Diálogos* (cat. exp.). Casa de Velázquez, Madrid, 1996, p. 60.

MURRÍA, Alicia: “Materia de Experiencia”, en *Pepe Carretero*. Arte e Imagen nº 18, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2009, pp. 53-60.

NAVARRO, Mariano: “Simón Zabell. Narrar visualmente”, en *Simón Zabell. La Casa de Hong Kong 2007-2008*. Espacio Iniciar, Sevilla, 2008, pp. 9-18.

-“Miki Leal”, en TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, vol. II. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, p. 188.

-“Charris Hijo de la Vanguardia”, en *Arte dentro del Arte* (cat. exp.). Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2003.

-“Art is Redenption”, en *Chema Cobo* (cat. exp.). Galería Antonio Machón, Madrid, 2000.

-*Arte Dentro Del Arte* (cat. exp.). Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2000, pp. 15-74.

NAVARRO BALDEWEG, J.: *La Habitación Vacante*. Pretextos, Valencia, 1999.

NEGRO, Álvaro: “El fin del fin de la pintura”, en *Sky Shout, La pintura después de la pintura* (cat. exp.). Santiago de Compostela ed., Auditorio de Galicia, 2005, pp. 123-143.

Nuevos Pintores Figurativos en las Colecciones Públicas de la Provincia de Sevilla. Diputación de Sevilla, 2010.

NUÑEZ, Marina: *Marina Nuñez* (cat. exp.). Ed. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 95-209.

-“Razonando la corpulencia: el dibujo de las modelos”, en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid 1995, pp.365-393.

OBRADOR, Catalina: *Flash me (Diccionario de símbolos)* (cat. exp.). Galería Javier Marín ed., Málaga, 2008.

OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, Madrid, 2008.

OLIVARES, Rosa: “Sobre el vicio de mirar”, en *Miradas Impúdicas*. La Caixa, Barcelona, 2000.

OLIVARES, Rosa; NUSSER, Gregor: *Los géneros de la pintura: una visión actual*. Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1994.

OLMO, Santiago B.: “La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España”, en *Pintar sin pintar* (cat. exp.). Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, pp. 92-98.

-“Entre el desgaste de un debate y algunas, posibles soluciones pictóricas”, en *¿Pintura, pintura?* (cat. exp.). Galería Marlboroug, Madrid, 2004.

-“La importancia de seguir pintando”, en *Desde los 90*. Diputación Provincial de Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 28-37.

OLVEIRA, Manuel: *Outra Mirada*. Xunta de Galicia Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 1998.

OSBORNE, Peter: “Recepción distraída: tiempo, arte y tecnología”, en BOURRIAUD, Nicolás (coord.): *Heterocronías, Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac, Pac, 2008, pp. 239-256.

PADRÓN, Ángel: “El pintor, el espectador y el invitado”, en *Carlos Rivero, Doble su memoria*. Galería de arte Artizar, La Laguna, 2005.

PÁJARO, Paloma: en *10 Miradas* (cat. exp.). Caja Duero. Salamanca, 2010.

PALOMO, Bernardo: *Francisco Peinado*. Galería Belén ed., Jerez, 2007.

- PANERA CUEVAS, F. Javier: *Merry Melodies (y otras 13 maneras de entender el dibujo)* (cat. exp.). DA2, Salamanca, 2010, s/p.
 -*Video Killed The Painting Sta.* DA2, Salamanca, 2007.
 -*Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (cat. exp.). Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca, 2005, pp. 7-75.
 -*Emociones formales. Reflexiones sobre el inconsciente pictórico en la fotografía contemporánea.* Junta de Castilla y León, León, 2004.
- PAPARONI, Demetrio: "España, 1957-2007", en *España arte español 1957-2007*. Skira imp., Milán, 2008, pp. 19-41.
- PARCERISAS, Pilar: *Ana Matos, Territorios de Locura y Poder* (cat. exp.). Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca, 2005.
- PARDO, José Luis: "Debilidad y Transparencia", en *Frágil*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2007, pp. 71-89.
- PARDO, Tania: "Prólogo", en VILLA, Manuela: *Arte emergente en España*. Vaivén, Madrid, 2006, p. 8.
- PARLAVECCHIO, Ida: "Txomin Badiola", en PAPARONI, Demetrio: *España arte español 1957-2007*. Skira, imp. Milán, 2008, p. 62.
 -"Bernardí Roig", en PAPARONI, Demetrio: *España arte español 1957-2007*. Skira, imp. Milán, 2008, p. 190
 -"MP & MP Rosado", en PAPARONI, Demetrio: *España arte español 1957-2007*. Skira, imp. Milán, 2008, p. 192.
- PARREÑO, Jose M^a: *Un arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Cendeac, Murcia, 2006.
 -*Arto de arte, escritos de crítica-ficción*. Ed. Utopia Parkway, Madrid, 2005.
 -*Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza: 1968-2006*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2005.
 -*El siglo XX en La Casa del Siglo XV: una galería de arte en Segovia 1963-2000*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2004.
 -*La noche. Imágenes de la noche en el arte español. 1981-2001* (cat. exp.). Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2001.
 -"Catástrofes de Mecano", en *Chema Peralta, Pinturas* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., 1999, pp. 7-11.
 -*El Sueño imperativo*. Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1991.
- PEIRO, Juan Bautista.: *Desde los 90*. Diputación provincial de Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.
- PERÁN, Martí: "Los indisciplinados no saben quienes son", en *Indisciplinados, la posición del arte en las fronteras del diseño* (cat. exp.). MARCO, Vigo, 2002, pp. 40- 41.
- PEREJAUME: "El «quizá» como un público", en *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Centro Párraga; Cendeac; Elèctrica Produccions; Ignasi Duarte y Roger Bernat eds., Murcia, 2008, pp. 139-148.
 -*Tres debuxos*. CGAC, Junta de Galicia, 1997.
 -*El grado de verdad en las representaciones* (cat. exp.). Galería Soledad Lorenzo ed., Madrid, 1991.
- PEREÑÍGUEZ, José Miguel: *La Obra en Negro* (cat. exp.). Junta de Andalucía; Galería Birimbao, Sevilla, 2007, s/p.
 -*Brut Natur*. Galería Birimbao ed., Sevilla, 2005.
 -*La parte chungu. El arte joven sevillano de finales del siglo XX*. Sala de eStar ed., Sevilla, 2002.
 -*Presencia de ánimo*. Nota de prensa Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 9/01/2009.
- PÉREZ, Carlos: "Alberto Pina, un pintor estricto (e incómodo)", en *Alberto Pina* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 1999, s/p.
- PÉREZ, David: *Pinturas para el invierno. Emilio González Sainz, José Luis Mazarío* (cat. exp.). Galería Carmen de la Calle ed., Jerez de la Frontera, 1997.
- PÉREZ-JOFRE, Ignacio: *Pinturamutante* (cat. exp.). Fundación MARCO, Vigo, 2006.
- PÉREZ VILLALTA, Guillermo: *Guillermo Pérez Villalta. Artífice* (cat. exp.) Fundación ICO, Madrid, 2008.
 -*Guillermo Pérez Villalta. Procesos (2003-2006)* (cat. exp.). Galería Rafael Ortiz ed., Sevilla, 2007.
 -"La luna llena de agosto", en *Lita Mora. Retrospectiva (1984-2006)* (cat. exp.). Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2006, s/p.
- PERNIOLA, Mario: *Enigmas: egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Javier García Melenchón, Cendeac, Murcia, 2006.
 -*El arte y su sombra*. Trad. Mónica Poole, Cátedra, Madrid, 2002.
- PICAZO, Gloria: *Pintar sin pintar* (cat. exp.). Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, pp. 83-84.
- PICAZO, Gloria et al.: *Impasse, 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*. Ajuntament de Lleida, Lleida,

2005.

PICÓ, Josep (ed.): *Modernidad y posmodernidad*. Alianza, Madrid, 1998.

PISTOLESI, F.: *-Ixió* (cat. exp.). Galería Emilio Navarro ed., 1995.

-Francisco Pistolesi. Trílogías (cat. exp.). Galería Alejandro Sales ed., Barcelona, 1990.

POWER Kevin: *El poder de narrar. Cartografiando historias* (cat. exp.), En el ciclo *Seis propuestas y un epílogo para el final del milenio*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000.

-Cota Cero ($\pm 0:00$ sobre el nivel del mar) (cat. exp.). Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1985.

POZUELO, Abel H.: *El teatro interior, sobre ruinas y máscaras* (tríptico exp.). Comunidad de Madrid, Madrid, 2010, s/p.

PULIDO, Javier: "El eco de un cuadro", en *Javier Pulido. Retablos* (cat. exp.). Galería Amparo Gámir ed., Madrid, 2003, pp. 9-10.

QUEJIDO, Manolo: "Notas al condensador", en *Manolo Quejido. Pintura en Acción*. Centro de Arte Andalúz Contemporáneo; Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, Sevilla, 2006, pp. 155-166.

QUERALT, Rosa: *Dibujos Germinales. 50 Artistas españoles*. MNCARS, Madrid, 1998.

QUESADA DORADOR, Eduardo: "Apartment, El piso de Elena", en *Simón Zabell. Apartment* (cat. exp.). Diputación de Granada, Granada, 1999.

RAMIREZ, Juan Antonio: "Que cien años no es nada. La modernidad como ciclo largo y el punto de vista múltiple", en *Confinés III, Miradas, discurso, figuras en los extremos del siglo XX*. Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, pp. 43-58.

RANCIÈRE, Jacques: "El teatro de las imágenes", en VALDÉS, A. (ed.): *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 69-89.

RAQUEJO, Tonia: "Lo monstruoso: Un paseo por el amor y la muerte", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.): *Estéticas del arte Contemporáneo*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 51-88.

RAYA TELLEZ, José: *El Pintor Francisco Cortijo, 1936-1996* (Tesis Doctoral). Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Serie Arte, nº 16, Sevilla, 2000.

REPLINGER, Mercedes: "Sombras del cuerpo", en *Mar Mendoza. Efímero* (cat. exp.). Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006, s/p.
 -"Imágenes Yuxtapuestas", en *Imágenes yuxtapuestas: diálogo entre la abstracción y la figuración en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Museo Municipal de Málaga; Fundación Argentaria, Madrid, 1999, pp. 15-62.

RICO, Pablo: *+ 25 años de arte en España. Creación en libertad* (cat. exp.). MUVIM y Reales Atarazanas, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

RIVAS, Francisco: "S. M. B. Pintor del milenio", en VV. AA.: *Sigfrido Martín Begué: S. M. B. 1976-2001* (cat. exp.). Centro Cultural del Conde Duque, Madrid 2001, pp. 136-145.

RIVERO, Carlos: *Concurso de Artes Plásticas Eva Fernández*. Gran Canaria, 2006.

ROBLES TARDÍO, Rocío: *Pintura Humo, trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Siruela, La biblioteca azul, Serie mínima, nº 21, Madrid, 2008.

RODRIGUEZ RUIZ, Delfín: "Sobre una sutil desconfianza", en *A la Pintura, Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria* (cat. exp.). Fundación Argentaria, 1995, pp. 15-24.

RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel: *Dibujos hoy* (cat. exp.). Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2004.

RUBIO NOMBLLOT: "El orden de las sensaciones", en *Fernando Martín Godoy. Humo* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2007, pp. 4-8.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: "Una escena fantasma", en *Chema Cobo. La otra parte* (cat. exp.). Galería Siboney ed., Santander, 2007, s/p.

- "Ese tiempo de espectros", en ENWEZOR, Okwui: *Lo desacogedor, escenas fantasmas en la sociedad global, 2ª Bienal Internacional de*

- Arte Contemporáneo de Sevilla*. BIACS 2, Sevilla; BIACS, Barcelona; BOM, 2006, pp. 104-113.
- “El mundo ya no me quiere y lo sabe”, en BARRO David; LEDO, A. (eds.): *Seducidos por el accidente* (cat. exp.). Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2005, pp. 67-78.
- s/a: *Big Sur. Arte nuevo español* (cat. exp.). MNCARS, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.
- s/a.: *Francisco Peinado. Mike Mau 'Invasor'* (multicopia). Galería Birimbao ed., Sevilla, 2008.
- s/a: *Óscar Alonso. Va Un Hombre Solo y Se Cae*, (multicopia). Galería Egam ed., abril 2008.
- SAID, Edward W.: *Cultura e imperialismo*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.
- SAÍZ RUÍZ, Simeón (coord.): “El poder de las imágenes”, en *Realidad contra identidad. Ensayos sobre 'J'est un Je'*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.
- SALA, Avelino: “Copyrigh”, en *PSJM Sólo para las masas* (cat. exp.). Galería Blanca Soto ed., Ministerio de Cultura, Madrid, 2004.
- SALDAÑA Elvira: *Residencia de Señoritas* (desplegable). Galería María Llanos ed., Cáceres, 2010.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Actualidad de la última pintura vasca (1995-2000)”, en *XV Congreso de Estudios Vascos: Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2002, pp. 903-920.
- “Turbulencias en la Cámara”, en *Pintura de Cámara* (cat. exp.). Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2002, pp. 17-23.
- “Tavole e tabolozze”, en AMONDARAIN, J. R.: *J. R. Amondarain. Sípidos* (cat. exp.). Sala Amárica; Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2001, pp. 7-15.
- “Santiago Ydanez, Perros, niños”, en *Itinerarios 98/99. VI Convocatoria Fundación Botí*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, pp. 108-109.
- “Gonzalo Sicre. Cambio de exposición”, en *Itinerarios 98/99. VI Convocatoria Fundación Botí*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, pp. 78-79.
- “José Ramón Amondarain, Post-instalación”, en *Itinerarios 1998-99, VI Convocatoria Fundación Botí*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, pp. 22-23.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto: “Rafael Agredano”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*, Exit, Madrid, 2008.
- “Fernando Renes”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles...*, p. 344.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: “Galano o la luz interior”, en *Miguel Galano. Pintura* (cat. exp.). Galería Utopia Parkway ed., Madrid, 2005.
- SANTOS AMESTOY, Dámaso: *Esther Revuelta* (cat. exp.). Galería Utopía Parkway ed., Madrid, 2004.
- Líricos de fin de siglo* (cat. exp.). Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Madrid, 1996.
- SAURA, Antonio: “Pagolismo”, en *Javier Pagola* (cat. exp.). Galería Arco Romano ed., Soria, 1996, p. 2.
- “Glosa por Javier Pagola”, en *Javier Pagola* (cat. exp.). Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1991.
- SCHWABSKY, Barry: “Painting in the interrogative mode”, en *Vitamin P, New perspectives in painting*. Phaidon, New York, 2003, pp. 6-10.
- SERZO, José Luis: *Familasia, La isla de los virtuosos*. Galería Siboney ed., Santander, 2007.
- SIMMEL, George: *Sobre la aventura*. Ed. Península, Barcelona, 1988.
- SOLANA, Guillermo: *Figuraciones de Madrid, de un lugar sin límites* (cat. exp.). Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2000.
- “La casa y el mundo”, en *Itinerarios 2002/2003* (cat. exp.). Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004.
- STOICHITA, Víctor: *Breve historia de la sombra*. Editorial Siruela, Madrid, 1999. pp. 238-240
- TANIZAKI, Junichiro: *El elogio de la sombra*. Siruela, Madrid, 1994.
- TAYLOR, Brandon: *Arte Hoy*. Akal, Madrid, 2000.
- TORRE, Alfonso de la: “J. R. Amondarain desde la pulsión”, en *Pintura-Pintura, José Ramón Amondarain, Eduardo Arroyo, Felicidad Moreno, Daniel Verbis* (cat. exp.). Ediciones del Umbral, Madrid, 2007, pp. 38-48.

- “Pintura-pintura”, en *Pintura-pintura* (cat. exp.). Ediciones del Umbral, Madrid, 2007, pp. 13-25.
- TORRE AMERIGUI, Iván de la (dir.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, vol. I y II. Consejería de Cultura; Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.
- TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Vengo Buscando Pelea”, en *¡Qué grande es ser joven!*. Galería Birimbao ed., Sevilla, 2009.
- “Curro González”, en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, D.L. Madrid, 2008, p. 188.
- The Sock Strategy*. Fundación El Monte, Sevilla, 2006.
- “Irónicos caníbales (o las ricas minas de la pintura Sevillana)”, en LARA-BARRANCO, Paco; MARTÍN, Javier eds.: *Hacen lo que quieren*. Fundación Aparejadores, Sevilla, 2005, pp. 29-37.
- TORRES, Francesc: *Da capo*. MACBA, Barcelona, 2008.
- TUDELILLA, Chus: “Noches donde siempre es de noche”, en *Fernando Martín Godoy. La Línea* (cat. exp.). Caja de Ahorros La Inmaculada, Zaragoza, 2009.
- ULZURRUN, Isabel: *Anima Mundi, ánimo ánimo*. Junta de Castilla y León; Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003.
- UGALDE, Juan: *Tot Estrujenbank*. El Garaje Ediciones, Madrid, 2008.
- VALDÉS, Adriana (ed.): “Prefacio a la edición chilena”, en *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, pp. 5-15.
- VALLE GARAGORRI, Agustín: “Tirar piedras”, en *Gabinete de Dibujos*. UCM, Madrid, 1998, p. 64.
- Jaime Lorente* (cat. exp). Sala Cai Luzán 91; Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1993.
- “Carretera de Valdilecha a Arganda, Km.2”, en *IV Becas de Creación Artística de la Fundación Banesto* (cat. exp). Editado con motivo de la edición ARCO’93, Madrid, 1993
- “Una habitación para la pintura”, en *Jaime Lorente*. Jaime Lorente D.L, Madrid, 1991, pp. 3-14.
- “Di-noche (libre etimología sobre la obra de Natividad Bermejo)”, en *III Becas de Creación Artística Banesto* (cat. exp.). Madrid, 1990, pp.15-16.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: “La estrategia del amo, la del esclavo y la del artista de cámara”, en *El sueño imperativo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991, pp. 45-57.
- VERDÚ, Vicente: “El arte sin magos”, en *Generación 2008*. Obra social Caja Madrid, 2008, pp. 13-14.
- Yo y tú objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XX*. Debate, Arena Abierta, Barcelona, 2005.
- VERDÚ SCHUMAN, Daniel A.: *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III de Madrid; B.O.E., Madrid, 2007.
- VIDAL, África: “La lengua sin huesos de Chema Cobo”, en *Chema Cobo* (cat. exp.). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998, pp. 90-95.
- “Los ochenta: Modo de empleo”, en *El sueño imperativo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991, pp. 85-105.
- VIDAL, Carlos: “Crítica de las representaciones”, en *Tiempo Real*. Fundación Luis Seoane, 2001.
- VILLA, Manuela: *Arte Emergente en España*. Vaivén, Madrid, 2006.
- VILLA Rocío de la: “Elena Blasco” en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*. Exit, Madrid, 2008, p. 92.
- VILLAESPESA, Mar: “De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional”, en *Micropolíticas, Arte y Cotidianidad. 2001-1968*. EACC, Castellón, 2003.
- El Sueño Imperativo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999, pp. 109-117.
- “El arte como saeta”, en *Rafael Agredano. Secretos de comportamiento* (cat. exp.). Galería Temple, Valencia, 1988.
- VIRILIO, Paul: “Esperar lo inesperado”, en BARRO, David; LEDO, A. (eds.): *Seducidos por el accidente* (cat. exp.). Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2005, pp. 23-31.
- La máquina de la Visión*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- Estética de la desaparición*. Trad. Noni Benegas, Anagrama, Barcelona, 1988.
- VITTE HARTEN, Doreet de: *Melodrama*. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2002.

- VV.AA.: *Arte Contemporáneo en España*, (cat. exp.). European Central Bank, Frankfurt, Alemania, 2001.
- VV.AA.: *Cher peintre, peins-moi/Liebe Maler, male mir/Dear Painter, Paint me*. Frankfurt, Viena y París, 2002.
- VV.AA.: *Extraversiones* (cat. exp.). Diputación Provincial de Málaga, Área de Cultura y Educación, Málaga, 2003.
- VV. AA.: *Hangart-7. Edition 3: ¡Viva pintura ! : Aktuelle positionen spanischer malerei* (cat. exp.). Ed. Red Bull Hangar-7 GmbH & CoKG, Salzburgo (Austria), 2006.
- VV.AA.: *Imágenes de la pintura. El pintor en su estudio*. Consejería de Cultura de la Junta y Obra Social de Cajasol, Museo Provincial de Cádiz, 2007.
- VV. AA.: *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español*. Ayuntamiento de Lérida, Lérida, 1998.
- VV.AA.: *Juego de Bodegones* (cat. exp.). Guillermo de Osma Galería ed., Madrid, 2001.
- VV. AA.: *La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana. 1963- 2005* (cat. exp.). Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2009
- VV: AA.: *La imagen del animal*. Diputación de Granada, Granada, 2010.
- VV.AA.: *Laocoonte Devorado. Arte y violencia política* (cat. exp.). ARTIUM; Diputación Provincial de Granada, Vitoria-Gasteiz, 2004.
- VV:AA.: *Las horas grises_tres miradas*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, 2005.
- VV. AA.: *Los Esquizos. Figuración Madrileña de los 70*. MNCARS, Madrid, 2009.
- VV. AA.: *Los claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 2009.
- VV. AA.: *Painting at the Edge of the World*. Douglas Fogle, ed.; Walker Art Center, Minneapolis, 2001.
- VV. AA.: *Patio Herreriano, Colección y Museo: Ámbitos de Diálogo*. Ayuntamiento de Valladolid; Colección Arte Contemporáneo, Valladolid, 2002.
- VV. AA.: *Prints into Drawings*. Whitney Museum of American Art, Newyork, 2005.
- VV. AA.: *The painting show*. Galería Xavier Fiol ed., Palma de Mallorca, 2005.
- VV. AA.: *Urgent Painting*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2002.
- VV. AA.: *VI Mostra Unión Fenosa, "Outra Mirada"*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Unión Fenosa, La Coruña, 1999.
- VV.AA.: *XVI Muestra de Arte Injuve 2000* (cat. exp.). Instituto de la Juventud, Madrid, 2001.
- WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2001.
- WOLLEN, Peter: *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Akal, Madrid, 2006.
- YDAÑEZ, Santiago: *Itinerarios 98/99. VI Convocatoria Fundación Botí*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, p. 112.
- ZAMORA, Juan: "Entrevista bajo la lluvia", en *Juan Zamora. Where one sun*. Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca, 2010, p. 53-64.
- ZAYA, Octavio: *Carmela García. El hueco en el espacio* (cat. exp.). CAAM, Las Palmas, 2005.
- ZIZEK, Slavoj: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Paidós, Buenos Aires, 2003.
- ZURITA, Jesús: *Zabell*. Galería Bach 4 ed., Barcelona, 2006.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS, REVISTAS DE ARTE Y SUPLEMENTOS CULTURALES

AGUIRRE, Peio: "M/R. Imitación a la vida", en *Arconoticias*, nº 27, primavera 2003, p. 38.

ALÁEZ, Ana Laura: "Afinidades Electivas", en *Review Arco 2000*, nº 18, septiembre 2000, pp. 18-19.

ALBERTAZZI, Liliana: "La imagen-cuadro: un concepto acomodaticio en el tiempo", en *Exit*, nº 9, 2007, pp. 112-116.

ALEDO, Jaime: "Ideas bien planchadas", en *Arte y Parte*, nº 81, junio-julio, 2009, pp. 42-53.

- "La pintura es así", en *Arte y Parte*, nº 45, 2003, p. 17.

ALONSO MOLINA, Óscar: "Luz más luz", en *967*, nº 5, feb.-sep. 2010, pp. 12-16.

- "Niños perdidos", en *ABC Cultural*, nº 934, 30/01/2010, p. 30.

- "100 artistas españoles", en *ABCD las artes y las letras*, nº 888, 7/02/2009, p. 41.

- "La muerte de las cosas", en *ABCD las artes y las letras*, nº 995, 24/01/2009, p. 32.

- "Antonio Sosa", en *Arte y Parte* nº 78, dic. 2008/ene. 2009.

- "Carácter destructivo", en *ABCD las artes y las letras* n. 890, 21/02/2009, p. 41.

- "Entrevista a 3 galeri[st]as", en *Mus-A*, año VII, 2º nº Especial (Hablamos de Arte Emergente), feb. 2009, pp. 25-38.

- "Doble final de fiesta", en *ABCD las artes y las letras*, nº 844, 05/04/2008, p.38.

- "Pérez Villalta", en *ABCD las artes y las letras* nº 841, 15/03/2008, p. 36.

- "En todas las apuestas", en *ABCD las artes y las letras*, nº 837, 22/02/2008, p. 16.

- "La mujer invisible", en *ABCD las artes y las letras*, 19/07/2007, p. 46.

- "Sin simulacros ni disimulos", en *ABCD las artes y las letras*, nº 825, 24/11/2007, p. 43.

- "Simple cuestión de masa", en *ABCD las artes y las letras*, nº 760, 13/01/2007, p. 36.

- "La imagen de la muerte", en *ABCD las artes y las letras*, nº 895, 16/05/2007, p. 35.

- "Sin poetas. Sintiendo el rastro de los dioses huidos más allá del siglo XX", en *Guadalimar*, nº 162, 2002, pp. 10-11.

- "El terror de las nenas", en *ABCD las artes y las letras*, nº 778, 30/12/2006, p. 45.

- "Buenos días tristeza", en *ABCD las artes y las letras*, nº 746, 20/05/2006, p. 36.

- "Bon Appetit", en *ABCD las artes y las letras*, nº 723, 10/12/05, p. 46.

- "Entre el azar y el control", *Caballo Verde (La Razón)*, 19/3/2004, p. 49.

- "Pintura a ras del agua", en *Lápiz*, nº 154, abr. 1998, pp. 50-59.

ArtPres, nº 16, 1995.

Artecontexto: arte cultura, nuevos medios, nº 4, otoño 2004, ("La voz de los artistas"), pp. 71-91.

BARRIENDOS, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius: "Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava Bienal de São Paulo", en *Estudios Visuales*, nº 6, Cendeac, Murcia, enero 2009, pp. 139-162.

BERNARD, Christian: "Harald Szeemann. Une Biennale Bien Documentée", en *Art Press*, nº 247, Paris, jun. 1999, p. 23.

BONITO OLIVA, Achille: "El estado del arte (y también de la crítica)", en *Lápiz*, nº 61, 1989, pp. 22-27.

BORJA-VILLEL, Manuel: "Los años en los que se pasó de un arte político a un arte pensado políticamente", en *Artecontexto*, nº 21, ene. 2009, pp. 62-63.

BOSCO, Roberta: "La tecnología democratiza la creación para que todos puedan ser artistas" (Entrevista a Peter Weibel), en *Babelia (El País)*, nº 833, 10/11/07, p. 8.

BONET, Juan Manuel: "Una revelación, Marcelo Fuentes", en *ABC Cultural*, nº 175, 10/03/1995, p. 27.

BONILLA, Juan: "Las sobremesas de Jaime Lorente", en *El Mundo*, 18/02/2003,

BREA, José Luis: "Yo y los otros. Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)", en *Exit*, nº 10, jun.-ago. 2003, p. 81.

- "Todas las fiestas del futuro. Cultura y juventud (s 21)", en *Exit*, nº 4, 2001, pp. 114-124.

- "NUTOPÍA (últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos 'del siglo pasado')", en *Lápiz*, nº 92, 1993, pp. 28-37.

BUNZ, Mercedes: "Sobrevivir a Warhol. Por qué el arte pop sigue siendo importante en la era del capitalismo digital", en *Exit express*, nº 42, mar. 2009, p. 15-27.

- CABELLO/CARCELLER: "Carta abierta a Ivo Mesquita", en *Exit express*, nº 36, may. 2008, p. 12.
Cahiers du Musée National d'Art Moderne, nº 40, 1992.
- CALABRESE, Omar: "La forma del agua (O como se "liquida" la representación en el arte contemporáneo)", en *Revista de Occidente*, nº 306, nov. 2006, pp. 187-219.
- CAORSI, Laura: "Arte por el aire", en *Viernes de Evasión (La Verdad)*, 13/01/2005, p. 6.
- CARLOS, Jiménez: "La reinención del hombre: Juan Muñoz", en *Lápiz*, nº 66, mar. 1990, pp. 36-43.
- CARPIO, Francisco: "Silencio aquí significa reflexión", en *ABCD las artes y las letras*, nº 894, 21/03/2009, p. 32.
 - "F. Pistolesi", en *Blanco y negro cultural*, nº 638, 17/04/2004, p. 29.
- CASTRO, Eugenio: "Dones de la intemperie: poéticas (objetuales) de la elementalidad", en *Revista Arte y Naturaleza*, nº 36, mar.-abr. 2005, pp. 18-19.
- CASTRO FLOREZ, Fernando: "Preguntas y respuestas", en *ABCD las artes y las letras*, nº 903, 23/05/2009, p. 40.
 - "Autorretrato 'culpable'", en *ABCD las artes y las letras*, nº 852, 31/05/2008, p. 44.
 - "¿Qué pintan las mujeres!", en *Descubrir el Arte*, nº 85, 2006, pp. 30-31.
 - "Para demorarse en la Naturaleza Muerta", en *Revista Arte y Naturaleza*, nº 36, abril 2005, pp. 36-40.
 - "Los perfiles de Big Sur", en *Descubrir el arte*, nº 38, 2002, pp. 26-29.
 - "Escaramuzas", en *Arte individuo y sociedad*, vol. 14, 2002, pp. 107-119.
 - "Un arte difícil de enterrar: palabras para acabar con la muerte de la pintura", en *Culturas (Diario 16)*, nº 602, 8/02/1997, pp. 12-13.
- CERECEDA, Miguel: "Chicas de Revista", en *ABCD las artes y las letras*, nº 934, 30/01/2010, p. 37.
 - "Estética de las nubes", en *El Europeo*, nº 43, otoño 1992, p. 10.
- CIRAUQUI, Manuel: "Crítica ornamental. El diseño del Arte", en *Lápiz*, nº 250-251, feb.- mar. 2009, pp. 75-90.
 - "Jeroglíficos y emblemas", en *Lápiz*, nº 252, junio 2009, pp. 61-77.
- CLAR, Asun; JOVER, Carlos: "La imagen infiltrada en la narración", en *El Mundo, El día de Baleares*, 15/05/2006.
- COLHELO, Teixeira: "El cadáver exquisito de la cultura", en *Artecontexto*, nº 21, 2009, p. 25.
- COMBALÍA, Victoria: "Adiós a los géneros", en *Babelia (El País)*, 12/02/1994.
- CONEJERO, A. Mauricia: "Amanerado y espeso", en *Carrascal*, 14/07/2007.
- DIAZ, Cristina: "La pintura en el siglo XXI", en *El Mundo*, 23/09/2006, p. 125.
- DIAZ GUARDIOLA, Javier: "«<<Un pintor no es aquel que pinta sino el que piensa en pintura>>\"", en *ABCD las artes y las letras*, nº 797, 12/05/2007, pp. 38-39.
 - "Rosângela Rennó: Hacemos un uso irrespetuoso de la fotografía", en *ABCD las artes y las letras*, nº 802, 16/06/2007, pp. 34-35.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: "Recuerdo, deseo y olvido", en *Cultura Moderna*, nº 0, 2004, pp. 31-51.
- ESPARZA, Ramón: "Delgada línea gris", en *Revista de Occidente*, nº 297, feb. 2006, pp. 102-116.
- ESPINOSA, M^a José: "Francesc Torres. Artista multimedia", en *Europ. Art*, nº 8, sept. 1991.
- FAJARDO-HILL, Cecilia: "Las múltiples 'éticas' de la práctica artística contemporánea", en *Arco Noticias*, nº 25, 2002, pp. 26-28.
- FLÓREZ, Pablo: "El tema es un lugar. Conversación entre Carlos Franco y Ángel González", en *Arte y Parte*, nº 69, jun.-jul. 2007, pp. 46-61.
- FOSTER, Hal: "Contra el pluralismo", en *El Paseante*, nº 23-25, 1995, pp. 80-95.
- FUENTES FEO, Javier: "Modelos de producción artística (en un tiempo desubicado)", en *Arco Noticias*, nº 24, 2002, p. 43.
 - "Sobrevolar lo propio para acabar con ello", en *Artecontexto*, nº 28, verano 2003, pp. 55-56.

- GARCÍA, Cristina: "Mestre. Poesía fría", en *Cuadernos-El Periódico Mediterráneo*, 12/05/2002.
- GÓMEZ DE LIANO, Ignacio: "El paño invisible", en *El Paseante*, nº 23-25, 1995, pp. 150-161.
- GOMEZ ISLA, José: "Derivaciones tecnológicas en la plástica contemporánea", en *Lápiz*, nº 169/170, ene.-feb. 2001, pp. 46- 57.
- GORDILLO, Luis: "Equilibrios", en *Exit Express*, nº 6, octubre 2004, p. 8.
- GRENBERG, Clement: "Hacia un nuevo Laocoonte", en *Partisan Review*, jul.-ago. 1940.
- GUASCH, Anna María: "El tiempo que nos ha tocado vivir", en *ABCD las artes y las letras*, nº 885, 2009, p. 41.
 -"Nuevos episodios en la definición de la identidad. Lo intercultural entre lo global y lo local", en *Revista de Occidente*, nº 333, febrero 2009, pp. 63-74.
 -"Las estéticas negativas del cuerpo: Belleza, Monstruosidad y Abyección", en *Exit-Book*
 -"Ideología y praxis artística. Realismo y realismo en Sevilla", en *Tekné*, nº 1, año1, 1985, pp. 93-109.
- GUERRERO, Alicia; MASSAD, Fredy: "Oriol Bohigas. El peso de la experiencia", en *Exit express*, nº 50, mar. 2010, pp. 6-15.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro", en *Revista de Occidente*, nº 297, 2006, pp. 7-25.
- HERNANDO CARRASCO, Javier: "Espacios para el arte y la fotografía. Apropiación y puesta al día de un género pictórico tradicional", en *Exit*, nº 9, 2007, pp. 24-37.
- HERRÁEZ, Beatriz: "De la posibilidad contenida en el fracaso. A partir de una conversación fragmentada con Pep Agut", en *Artecontexto*, nº 21, 2009, pp. 45-46.
- HESLES, Germán J: "J. L. Martín Prada, aprendiendo a mirar", en *Revista del barrio de Santa Eugenia*, jun. 1995, pp. 19-23.
- HUICI, Fernando: "Memoria desdoblada", en *El País*, 11/01/1993
- JIMÉNEZ, José: "Sobre la excepción cultural en las prácticas artísticas de nuestro tiempo", en *Art-es*, nº14, mar.-abr. 2006, pp. 25-29.
 -"Un arte dislocado", en *Revista de Occidente*, nº 225, feb. 2000, pp. 5-24.
- JUNCOSA, Enrique: "Los nuevos pilares del Arte Español", en *Descubrir el arte*, nº 38, 2002, pp. 24-30.
- KALENBERG, Ángel: "Nuevas tecnologías y nuevas formas de arte", en *Arco Noticias*, nº 24, 2002.
Lápiz, nº144, 1998, pp. 69-71. ("Interpretar el Presente")
- LAHUERTA, Juan José: "Dibujar, dibujar", en *Arte y parte*, nº 25, 2000, pp. 64-68.
- LARRAÑAGA, Josu: "Entramados espaciales: itinerarios de un arte deslocalizado", en *MAPC 04*. Facultad de BBAA, Departamento de Pintura, Madrid, 2004, pp. 26-33.
- LAVRADOR, Judicaël: "Le jeu des cinq familles. Quel place pour la peintre aujourd'ui?", en *Beaux Arts magazine*, nº 285, mar. 2008, pp. 53-60.
- LEMIEUX-RUIBAL, Bruno: "De radical a establecido", en *Lápiz*, nº 218, dic. 2005, pp. 62-75.
- LLORCA, Pablo.: "Más posibilidades para el dibujo: la narración", en *Revista de Occidente*, nº 309, feb. 2007, p. 45-52.
 -"La legitimidad del dibujo", en *El periódico del Arte*, nº 30, feb. 2000, p.18.
 -"Del Arte Emergente", en *Culturas (Diario 16)*, 8/02/97.
- LOMBAO, María Peña: "A vueltas con la pintura", en *ABCD las artes y las letras*, nº 903, 23/05/2009, p. 41.
- LOIRA, Vivianne: "El atractivo de los objetos", en *Lápiz*, nº 250-251, feb. -mar. 2009, pp. 50-57.
- LOZANO, Irene: "Veinticuatro horas de información: el ruido como ideología", en *Revista de Occidente*, nº 323, ene. 2008, pp. 103-113.

- LUPIÓN ROMERO, Daniel: "Que enseñar en la era de la pintura impertinente", en *MAPC 04*. Facultad de BBAA, Departamento de Pintura, 2004, pp. 34-35.
- LUZÁN, Julia: "Los otros yos de Gordillo", en *El País Semanal (El País)*, 17/06/2007.
- MARTÍN PRADA, Juan: "Sampling-Collage", en *Exit*, n° 35, ago.-oct. 2009, pp. 120-123.
- MARTINEZ LUNA, Sergio: "Puntos de Suspensión. Lugares sin lugar", en *Estudios Visuales*, n° 6, ene. 2009, pp. 50-69.
- MASSAD, Fredy: "Buscar su lugar", en *Abcd de las Artes y las Letras*, n° 894, 21/03/2009, p. 33.
- MEDINA, Pedro: "Contorsionista", en *Artecontexto*, n° 17, 2008, p. 123.
- MOLLEDA, Belén: "El Musac afronta un nuevo reto con cinco grandes proyectos pictóricos", en *ABC*, 23/09/2006.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo: "Otro mainstream estético", en *Lápiz*, n° 250-251, feb. - mar. 2009, pp. 144-157.
- MORAZA, J. L.: "Templo portátil. Tiempo fuego", en *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía*, n° 2, 1996, pp. 111-134.
- MOURE, Gloria: "La tercera alienación", en *Revista de Occidente*, n° 225, feb. 2000, pp. 25-33.
- OLIVARES, Rosa: "La crítica como una de las Bellas Artes", en *Exit express*, n° 23, nov. 2006, p. 3.
 - "Nuevas formas de figuración en el arte contemporáneo. Más allá d la apariencia", en *Lápiz*, n° 199, 2004, pp. 25-28.
 - "Forma y Figuración", en *Lápiz*, n° 143, may. 1998, pp. 86-89.
 - "Los años 80, una década tumultuosa", en *Lápiz*, n° 79, 1991, pp. 38-40.
- OLMO, Santiago B.: "El cambio de paradigma perceptivo", en *Lápiz*, n° 187-188, nov.-dic. 2002, pp. 100-109.
- PALACIO, Alfonso: "Pintura detenida", en *ABC Cultural*, n° 618, 23/11/2003, p. 31.
- PARREÑO, Jose Ma: "Arto de arte", en *Arte y parte*, n° 59, oct.-nov. 2005, pp. 50-55.
 - "Sus labores: arte y confección", en *Arte y parte*, n° 14, abr.-may. 1998, pp. 28-35.
 - "Impreso en carne", en *Arte y parte*, n° 8, abr.-may. 1997, pp. 10-17.
 - "Francesco Pistolesi", en *ABC Cultural*, n° 215, 15/12/ 95, p. 30.
- PEÑA LOMBAO, María: "A vueltas con la pintura", en *Abcd las artes y las letras*, n° 903, 23/05/2009, p. 21.
- PÉREZ, David: "El documento incierto. La naturaleza entre signo y artificio", en *Revista de Occidente*, pp. 233-251.
- PÉREZ, Luis Francisco: "Oposiciones jóvenes frente a glorias a finales de siglo", en *Lápiz*, n° 141, 1998, pp. 67-69.
- PICAZO, Gloria: "Pintar sin pintar", en *Exit Express*, n° 23, nov. 2006, p. 11.
 - "Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto", en *Photovisión. Presencias esparcidas*, n° 26, jul.-dic. 1994, pp. 9-14.
- Exit Imagen y Cultura*, n° 30, may.-jun.-jul., 2008. (Pictorialismo),
- POZUELO, Abel H.: "Tres Historias de Quimeras", en *El Cultural (El Mundo)*, 10/1/08, p. 32.
 "Diana Larrea. Frágil", en *El Cultural, (El Mundo)*, 08/11/2007, p. 40.
- POWER, Kevin: "La ligereza de los ochenta", en *Revista de Occidente*, n° 129, feb. 1992, pp. 107-108.
- PUIG, Arnau: "Reflejo artístico", en *ABCD las artes y las letras*, n° 883, 3/01/09, p. 41.
 - "La cuestión de si aún es posible un arte contemporáneo español y cuáles serían sus rasgos", en *Arco. Arte contemporáneo*, n° 37, 2005, pp. 26-28.
 - "Para un horizonte en el arte español", *Arco*, pp. 7-12
- RAMIREZ, Juan Antonio; TORRES, Francesc: "El arte como voluntad y representación", en *El Paseante*, n° 26, 1996, pp. 121-122.
- RAMÍREZ Juan Antonio: "Camuflaje (Ocultación, disimulo)", en *Revista de Occidente*, n° 330, nov. 2008, pp. 71-76.
- RAMONEDA, Josep: "La prueba de la guerra", *El País, Babelia*, 27/09/2008, p. 4.

- RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel: "Clínico o cínico: el artista español contemporáneo", en *Revista de Occidente*, nº 225, año 2000, pp. 34-55.
- REPLINGER, Mercedes: "Interrogando a la pintura I. Presencia de la pintura en el arte contemporáneo", en *Arco arte contemporáneo*, nº 35, primavera 2005, pp. 28-31.
- REVUELTA Laura: "El truco más caro del mundo", en *Abcd de las letras y las artes*, nº 802, 16/06/2007, p. 32.
- RÍO, Víctor del: "El efecto Photoshop", en *Lápiz*, nº 169, 2001, p. 70.
- RUBIO NOMBLOT, Javier: "La Ciudad Desnuda", en *ABC Cultural*, nº 516, 15-12-2001, p. 30.
- "Un lugar al que ir", en *ABCD las artes y las letras*, nº 745, 13/05/2006, p. 31.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: "Vender humo", en *ABCD las artes y las letras*, nº 713, 01/10/2005, p. 43.
- SÁIZ RUIZ, Simeón: "Realidad contra identidad", en *Revista de Occidente*, nº 297, feb. 2006, pp. 71-81.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier: "El paseante de la pintura", en *Arte y Parte* nº 68, 2006, pp. 70-83.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto: "Jacobo Castellano", en *Exit Express*, nº 41, 2009, p. 43.
- SANTANA, Andrés Isaac: "De la ilusión a la utopía. Papadimitriou María", en *Arco, arte contemporáneo, especial 2004*, 2004.
- SANTOS AMESTOY, Dámaso: "Chema Peralta", en *Blanco y negro Cultural*, nº 630, 21/02/2004, p. 32.
- SAURA, Antonio: "El arte efímero", en *El Paseante*, nº 23-25, 1995, pp. 103-105.
- SCHILLING, Leonile: "Jaume Plensa, obsesiones del espacio y la diversidad", en *Arte al límite*, nº 42, Chile, may. 2010, pp. 44-56.
- SCHWABSKY, Barry: "Pintar ahora", en *Exit Express*, nº 6, oct. 2004, p. 11.
- SOLAR, Myriam: "El arte como sistema complejo cambia el chip", en *Arco Noticias*, nº 26, invierno 2006, pp. 63-64.
- s/a: "Guillermo Perez-Peña. Entre lo global y lo fronterizo", en *Exit express*, nº 25, feb. 2007, pp. 4-5.
- s/a: "Colecciones: expuestas a la polémica: entrevista con Manuel Borja-Villel, director del MNCARS", en *Exit Express*, nº 49, feb. 2010, pp. 20-25
- STERCKX, Par Pierre: "Les premiers ne seront pas les derniers", en *Beaux Arts Magazine*, nº 9, 2006, p. 56.
- TABOADA, Luis: "Sugerencias, susurros, huellas y sentimientos", en *El Mundo*, 26/09/2008.
- TORRE AMERIGUI, Ivan de la: "J. M. Pereñíguez", en *Exit Express*, nº 41, feb. 2009, p. 28.
- "Santiago Talavera", en *967 Arte*, nº 4, jun-dic. 2009, pp. 6-11.
- "Miki Leal, Viento de cara", en *Exit express*, nº 35, 2008, p. 36.
- "Arqueología de lo feo", en *ABCD las artes y las letras*, nº 875, 8/11/08, p. 46.
- "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", en *Arte y Naturaleza*, ene-feb 2004, pp. 54-57.
- "Artistas irónicos, artistas caníbales. Itinerarios posibles para una nueva figuración", en *Arconoticias 04*: 2004, pp. 20-21.
- TORRES, David G.: "¿En qué estás pensando?", en *Lápiz*, nº 141, mar. 1998, pp. 82-83.
- TORRES, Francesc: "El Arte en el País de las Maravillas", en *Exit express*, nº 35, 2008, p. 21.
- TUDELILLA, Chus: "La Línea", en *Exit Express*, nº 42, feb. 2009, p. 33.
- URBINA, Sofía: "Entrevista a Robert Storr", en *Arconoticias*, nº 23, primavera 2002, pp. 61- 67.
- VALLE GARAGORRI, Agustín: "Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa", en *Acto*, nº 1, 2002, pp. 111-122.
- "Con «Vista exacta y purgada» (de viajes, aires y miradas en el pensamiento de Mengs)", en *Arte Individuo y Sociedad*, nº 2, Editorial Universidad Complutense. Madrid, 1989, pp. 153-160.

VIDAL OLIVERAS, Jaume: "Linarejos Moreno, cazadora- chamán", en *El Cultural (El Mundo)*, 26/10/2006, p. 37.

VIDAL, Carlos: "La voz de los excluidos", en *Lápiz*, nº157, 1999, pp. 41-48.

VILLA, Rocío de la: "Ángeles Agrela", en *El Cultural (El Mundo)*, 3/05/2007, p. 32.

VOZMEDIANO, Elena: "Arte en la edad del pavo", en *Revista de Occidente*, nº 333, feb. 2009, pp. 51-57.

- "Lo que el nuevo año esconde", en *El Cultural (El Mundo)*, 8/01/2009, pp. 25- 26.

WILSON, Stephen: "Arte e investigación. La importancia cultural de la investigación científica y del desarrollo tecnológico", en *Arco noticias*, nº 25, 2002, pp. 49-51.

PÁGINAS WEB

ACOSTA, Laura: "En busca de Marvazelandia", 06/2007. Disponible en: <<http://www.lafresa.org>> (Consulta: 2/06/2010)

ALMÁRCEGUI, A. y SANCHÉZ, A.: "Gallardo y Pereñíguez. Dos Vueltas de Tuerca a lo Popular" [en línea]. 17/02/2005. Disponible en: <http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=243> (Consulta: 2/06/2010)

ALONSO MOLINA, Óscar: "Y la nave va" [en línea]. 8/03/2007. Disponible en: <http://www.zambucho.com/exposiciones/expo_ivan2.htm> (Consulta: 2/06/2010)

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "La ficción de la realidad (2003)" [en línea]. Disponible en: <<http://www.miguelangelatornero.net/descargas/jalvrz%20reyes%20esp%20ing.pdf>> (Consulta: 08/10/2010.)

BONET, Joana: "Garrapatas" [en línea]. 11/03/2009. Disponible en: <<http://www.lavanguardia.es/opinion/articulos/20090311/54058939207/garrapatas.html>> (Consulta: 11/03/09)

BONILLA, J: "Delicadezas de Jaime Lorente" [en línea]. 08/05/2006. Disponible en: <<http://www.caffereggio.es/2006/05/08/delicadezas-de-jaime-lorente-de-juan-bonilla-en-el-mundo>> (Consulta: 12/03/2007)

BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan: "De la condición femenina (9/03/2005)" [en línea]. Disponible en: <<http://www.mariajosegallardo.com/bloques.html>> (Consulta: 2/06/2010)

BREA, José Luis: "El Profeta de la Nueva Melancolía" [en línea]. 03/02/2007. Disponible en:

- <http://salonkritik.net/06-07/2007/02/el_profeta_de_la_nueva_melanco.php> (Consulta: 12/03/2007).
 - Presentación de las “Jornadas Arte -Ciencia -Tecnología. FECYT” [en línea]. Nov. 2004. Disponible en:
 <http://w3art.es/weblog_archivos/000046.php> (Consulta: 9/10/2009)
 - “El inconsciente óptico y el segundo obturador” [en línea]. 1997-2002. Disponible en:
 <<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>> (Consulta: 26/05/2003).
 - “La década anodina. Los años zero y El Libro de los Cambios”, [en línea]. 03/01/2010. Disponible en:
 <http://salonkritik.net/09-10/2010/01/la_decada_anodina_los_anos_zer.php> (Consulta: 9/01/2010)
- BREA, José Luis, (dir.): “Ciclo V Puntos de suspensión. VII Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo. Arco 09” (13/02/2009) [en línea]. 23/3/2009. Disponible en: <<http://www.mefedia.com/watch/24427604>> (Consulta: 9/10/2009)
- CABALEIRO, A.: “Sobre mi obra” [en línea]. 2008. Disponible en:
 <http://www.antoncabaleiro.com/web_anton08/works/docs/Anton_Cabaleiro_Stmtcast.pdf> (Consulta: 9/10/2009)
- CALVO SERRALLER: “Una lata pop de guisantes” [en línea]. 20/09/2003. Disponible en:
 <http://www.elpais.com/articulo/arte/lata/pop/guisantes/elpepuculbab/20030920elpbabart_7/Tes> (Consulta: 2/06/2010)
- CASTELLANO, Jacobo: [en línea]. 09/2008. Disponible en:
 <http://www.galeriapedrooliveira.com/archive/artists/jacobo_castellano/Press_%20asapalpadelas_PT.pdf> (Consulta: 25/04/2010)
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Todo está copiado (copyright)” [en línea]. 18/03/2010. Disponible en:
 <<http://laconspiracioncritica.blogspot.com/2010/03/todo-esta-copiado-copyright.html>> (Consulta: 25/04/2010)
 - “Luminosa expansión de la sombra” [en línea]. 2009. Disponible en:
 <http://www.macuf.es/pdfs/FernandoCastroflerez_textoCatalogoLaSombraHabitada.pdf> (Consulta: 25/04/2010)
- CHARRIS, Ángel Mateo: “Zeitgeist: Twin Peaks y Los Comedores de Loto” [en línea]. 2007. Disponible en:
 <<http://www.charris.es/zeitgeist.htm>> (Consulta: 11/03/09)
 - “Aventuras, inventos y mixtificaciones de la familia Paradox” [en línea]. 2001. Disponible en: <<http://www.charris.es/Textos.htm>> (Consulta: 11/03/09)
- CIVERA, Victoria: “Bajo la piel” [en línea]. 2005. Disponible en:
 <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2005/victoria-civera.html>> (Consulta: 12/03/2007).
- CLEMENTE, José Luis: “Arte dentro del Arte” [en línea]. 30/10/2003. Disponible en:
 <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8131/El_arte_dentro_del_arte> (Consulta: 12/03/2007).
- CORAZÓN ARDURA, José Luis: “De la Melancólica Apariencia del Fantasma. Una Aproximación a la Escena de Linarejos Moreno” [en línea]. 2007. Disponible en: <<http://linarejos.com/2-proyectos/2-rituales%20funerarios/content.htm>> (Consulta: 16/07/2009)
- CRIADO, Julio: “Martín Freire. Invasores del espacio” [en línea]. 2008. Disponible en: <<http://www.fullart.net/index.php?id=961>> (Consulta: 25/04/2010).
- DOS JOTAS: “Sociedad de masas” [en línea]. Disponible en:
 <<http://dosjotas.blogspot.com/search/label/masa%2Fmass>> (Consulta: 25/04/2010).
- DYANGANI OSE, Elvira: “Prueba una de mis recetas” [en línea]. 11/ 2007. Disponible en:
 <<http://www.mariajosegallardo.com/bloques.html?39>> (Consulta: 14/05/2009).
- ESPARZA, Ramón: “Planes futuros. Arte español de los 2000” [en línea]. 11/10/2007. Disponible en:
 <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21400/Planes_futuros_Arte_espanol_de_los_2000> (Consulta: 23/02/2008)
 - “Amondarain, La cultura de la copia” [en línea]. 19/04/2007. Disponible en:
 <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=20302> (Consulta: 23/02/2008)
- EUBA, Jon Mikel: “Condensed Velazquez” [en línea]. 2008. Disponible en:
 <http://www.soledadlorenzo.com/artistas/euba_2008/catalogo.html> (Consulta: 14/05/2009).
- FAJARDO, Laura: “Joël Mestre: Creo en una pintura que es una auténtica herramienta de progreso” [en línea]. 13/10/2003. Disponible en:
 <http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-13-10-2003/sevilla/Sevilla/joel-mestre-creo-en-una-pintura-que-es-una-autentica-herramienta-de-progreso_173750.html> (Consulta: 23/02/2008)

- FERNÁNDEZ, Alicia: "Territorios de la cultura (7/03/2001)" [en línea]. Citado en: <http://sintesis.endesa.es/cvs/pdf/j_r_amondarain..pdf> (Consulta: 12/03/2007).
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel: "Veo mi obra abierta. El estilo no se ha comido al pintor" [en línea]. 14/06/2007. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/20761/Luis_Gordillo> (Consulta: 23/02/2008)
- "Morales Elipe y el misterio de la pintura, la ceniza y el cristal" [en línea]. 15/11/2007. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21692/Morales_Elipse_y_el_misterio_de_la_pintura> (Consulta: 16/07/2009)
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: "Rosa orquídea negra" [en línea]. 10/2004. Disponible en: <<http://www.mariajosegallardo.com/bloques.html?41>> (Consulta: 23/02/2008)
- GARCÍA, Ángeles: "El ruido del vacío" [en línea]. 08/11/2008. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/arte/ruido/vacio/elpepuculbab/20081108elpbabart_1/Tes> (Consulta: 11/03/09)
- GARCÍA CANO, Marta: "Proyectos" [en línea]. Disponible en: <<http://pensamientobola.blogspot.com/>> (Consulta: 25/04/2010)
- G. PFRETZSCHNER, Jorge: "G. Pfretzschner" [en línea]. 15/10/04. Disponible en: <http://www.galeriarafaelortiz.com/artistas/j.garcia_pfretzschner/prensa.htm> (Consulta: 23/02/2008)
- GOLVANO, Fernando: "Efectos de Lugar, Epifanías y Melancolía" [en línea]. Disponible en: <<http://linarejos.com/2-proyectos/2-rituales%20funerarios/main.html>> (Consulta: 25/04/2010)
- GONZÁLEZ, Curro: "El enjambre" [en línea]. 2005. Disponible en: <<http://currogonzalez.com/documentos/El%20Enjambre.pdf>> (Consulta: 23/02/2008)
- "Vanitas" [en línea]. 2003. Disponible en: <<http://currogonzalez.com/documentos/Vanitas.pdf>> (Consulta: 25/04/2010)
- "La sombra de las cenizas", [en línea]. Disponible en: <<http://currogonzalez.com/documentos/La%20Sombra%20de%20las%20cenizas.pdf>> (Consulta: 25/04/2010)
- GUTIÉRREZ VALERO, Ángel: "Pablo Alonso" [en línea]. 05/2010. Disponible en: <<http://www.adacyl.org/?p=2303#more-2303>> (Consulta: 20/12/2010)
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "No (Ha)Lugar. Balance(s) del arte español más allá del 'entre-medio' de la cultura" [en línea]. 23/07/2005. Disponible en: <<http://agenciacritica.net/archivo/2005/07/no.php>> (Consulta: 16/07/2009)
- HONTORIA, Javier: "José Luis Serzo, tras la pista de Thewelcome" [en línea]. 25/05/2006. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/17336/Jose_Luis_Serzo_tras_la_pista_de_Thewelcome> (Consulta: 18/07/2007)
- "Emilio González Sáinz" [en línea]. 06/11/2003. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8179/Emilio_Gonzalez_Sainz> (Consulta: 18/07/2007)
- "Pedro Morales Elipe" [en línea]. 29/11/2000. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3142/Pedro_Morales_Elipse> (Consulta: 18/07/2007)
- HUICI, Fernando: "Cuando haces pop, ya no hay stop" [en línea]. 20/11/2004. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/arte/haces/pop/hay/stop/elpbabart/20041120elpbabart_4/Tes> (Consulta: 12/03/2007).
- JARQUE, Fietta: "Los medios de comunicación masiva están cambiándonos, a veces es como si viviéramos en su fantasía" [en línea]. 12/04/2003. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/arte/Ugalde/_Juan/medios/comunicacion/masiva/estan/cambiandonos/veces/vivieramos/fantasia/elpepuculbab/20030412elpbabart_1/Tes> (Consulta: 12/03/2007).
- JIMÉNEZ, José: "Infraeves, Gordillo en el museo" [en línea]. 2007. Disponible en: <<http://www.luisgordillo.es/data/PDFs/biblio/2007/2007-Jose-Jimenez-Mundo.pdf>> (Consulta: 11/03/09)
- "Chema Cobo" [en línea]. 22/01/2002. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/chema/critica_chema.html> (Consulta: 12/03/2007).
- "Simeón Saiz Ruiz. Reaccionar ante la imagen" [en línea]. 22/01/2002. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/simeon/criticasaiz.html>> (Consulta: 12/03/2007).
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: "Huellas y tiempo (sobre Ignasi Aballi)" [en línea]. 07/12/2005. Disponible en: <http://salonkritik.net/04-06/archivo/2005/12/huellas_y_tiempo.php> (Consulta: 12/03/2007).
- LACALLE, Abraham: "Un Lugar Donde Nunca Sucede Nada" [en línea]. 29/03/2005. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2005/abraham-lacalle.html>> (Consulta: 12/03/2007).

LASH, Scott: "De las representaciones a los medios. La contradicción de la representación" [en línea]. 30/11/06. Disponible en: <http://www.exargentina.org/_txt/krise_slash_representationmedia_es.html> (Consulta: 9/10/2009)

LÓPEZ CUENCA, Rogelio: "Work is a four letter word" [en línea]. Disponible en: <<http://www.lopezcuenca.com/nowhere/nowhere.html>> (Consulta: 12/03/2007).

LUPIÓN ROMERO, Daniel: "La reinterpretación de las imágenes desde el laboratorio del arte: balas como trampantojos" [en línea]. *Revista CES Felipe II*, nº 6, 2007. Disponible en: <<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007/art02.pdf>> (Consulta: 23/02/2008)

MARIN-MEDINA, José: "Sofía Jack, utopía y personalidad" [en línea]. 18/5/06. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/17275/Sofia_Jack_utopia_y_personalidad> (Consulta: 23/02/2008)

MILLÁN, José Antonio: "Arriba y abajo" [en línea]. 16/09/2003. Disponible en: <<http://jamillan.com/andreabcn.htm>> (Consulta: 12/03/2007).

MOLINA, Ángela: "Los estantes vacíos" [en línea]. 10/01/2009. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/arte/estantes/vacios/elpepuculbab/20090110elpbabart_5/Tes> (Consulta: 23/05/2009)

MOLINA, Margot: "El pintor sevillano Pereñíguez propone una relectura de los tópicos" [en línea]. 24/12/2005. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/madrid/pintor/sevillano/Pereniguez/propone/relectura/topicos/elpepiatmad/20051224elpmad_27/Tes> (Consulta: 12/03/2007).

MORALES ELIPE, Pedro; VILLEGAS, Daniel: *Blog09. La condición atmosférica* [en línea]. 12/2009. Disponible en: <<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadervalue1=filename%3Dblog09-01072009.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1220582207923&ssbinary=true>> (Consulta: 9/10/2009)

MORIARTY, Marta: "En esta calavera vive un amigo" [en línea]. 31/03/2009. Disponible en: <http://slowrythm.blogspot.com/2009/03/blog-post_30.html> (Consulta: 23/05/2009)

MUÑOZ, Francesc: "urBANALización: paisajes comunes, lugares globales" [en línea]. Disponible en: <<http://webpages.ull.es/users/rsalas/rsalas/materiales/at%20Mu%C3%B1oz,%20F.%20Urbanalizaci%C3%B3n.pdf>> (Consulta: 14/05/2009).

NAVARRO, Mariano: "¿Qué es la pintura hoy?" [en línea]. 16-05-2009. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25279/Que_es_la_pintura_hoy> (Consulta: 25/04/2010)
 - "16 X 16. Arco= 16 Proyectos", [en línea]. 9/02/2006. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16529/16x16> (Consulta: 12/03/2007)
 - "La nueva figuración atlántica" [en línea]. 12/12/2001. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3726/La_nueva_figuracion_atlantica> (Consulta: 25/04/2010)
 - "Chema Cobo, el fingidor" [en línea]. 21/03/1999. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/13803/Chema_Cobo_el_fingidor> (Consulta: 25/04/2010)

NUÑEZ, Marina: "Marina Nuñez" [en línea]. Disponible en: <http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7172&Itemid=7> (Consulta: 23/05/2009)

O, C.: "Perejaume" [en línea]. Disponible en: <<http://www.musac.es/index.php?obr=247>> (Consulta: 11/03/09)

ORTEGA REGALADO, Felipe: "José Miguel Pereñíguez. El Eterno Devenir" [en línea]. 11/06/ 2007. Disponible en: <http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com_content&task=view&id=157&Itemid=25> (Consulta: 23/05/2009)

PALOMO, Bernardo: "Alfonso Albacete" [en línea]. 04/07/2001. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/1006/Alfonso_Albacete> (Consulta: 12/03/2007).

PANERA, Javier; RIBAL, Pilar: "Bernardí Roig. The Light Exercises Series. 2000 – 2005" [en línea]. 30/03/2006. Disponible en: <http://blogs.ya.com/da2salamanca/c_90.htm> (Consulta: 9/10/2009)

PARDO, Tania: "Regina de Miguel, El aire aún no respirado" [en línea]. 2008. Disponible en: <<http://musac.es/index.php?ref=67400>> (Consulta: 9/10/2009)
 - "Ángel Masip" [en línea]. 2003. Disponible en: <<http://www.musac.es/index.php?obr=176>> (Consulta: 9/10/2009)

- PARDO, Jose Luis: "La mirada densa" [en línea]. 29/11/2002. Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/cultura/mirada/densa/elpepicul/20021129elpepicul_2/Tes (Consulta: 23/02/2008)
- PERAN, Martí: "10 apuntes para una década (Arte español de los 90)" [en línea]. 16/01/2004. Disponible en:
<http://www.martiperan.net/print.php?id=18> (Consulta: 9/10/2009)
- PÉREZ VILLALTA: "Anotaciones III" [en línea]. 2008. Disponible en:
http://www.soledadlorenzo.com/artistas/villalta_2007/catalogo.html (Consulta: 23/05/2009)
- POZUELO, Abel H.: "Salvador Cidrás y Silvia Prada" [en línea]. 08/11/2007. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21642/Salvador_Cidras_y_Silvia_Prada (Consulta: 23/02/2008)
 - "Javier Alkain" [en línea]. 03/05/2007. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/20420/Javier_Alkain (Consulta: 23/02/2008)
 - "Alberto Pina, Pintor Humanista" [en línea]. 30/10/2006. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/19214/Alberto_Pina_Pintor_humanista (Consulta: 23/02/2008)
 - "Pedro Morales Elipe y lo no presente" [en línea]. 03/11/2005. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15808/Pedro_Morales_Elipe_y_lo_no_presente (Consulta: 23/02/2008)
 - "Azucena Vieites" [en línea]. 28/07/2005. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/12578/Azucena_Vieites (Consulta: 23/02/2008)
 - "Obra reciente, Chema Peralta" [en línea]. 22/01/ 2004. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8691/Chema_Peralta (Consulta: 23/02/2008)
 - "Jaime Aledo" [en línea]. 10/10/1999. Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/17856/Jaime_Aledo (Consulta: 23/02/2008)
- PONS, María: "Natividad Bermejo. La Nave de los Locos" [en línea]. 09/2009. Disponible en:
http://www.galeriarafaelortiz.com/artistas/natividad_bermejo/prensa.htm (Consulta: 25/04/2010)
- PULIDO, Natividad, "Sao Paulo, Bienal sin obras de arte" [en línea]. 27-10-08. Disponible en:
<http://www.abc.es/20081027/cultura-arte/paulo-bienal-obras-arte-20081027.html> (Consulta: 25/04/2010)
- RATIA, Alejandro J.: "El señor que pone las calles" [en línea]. 2006. Disponible en: <http://www.fernandomartingodoy.com/>
 (Consulta: 17/06/2010)
- REDDEKER, Lioba: "Deseo y disciplina. Densidad material en las obras de Maria José Gallardo" [en línea]. 2006.
 Disponible en: <http://www.mariajosegallardo.com/bloques.html?42> (Consulta: 25/04/2010)
- ROBLES TARDÍO, Rocío: "Dis Berlin" [en línea]. 05 /2010. Disponible en: <http://www.adacyl.org/?p=2045#more-2045> (Consulta: 17/06/2010)
 - "Jesús Max" [en línea]. Disponible en: <http://www.adacyl.org/?p=2047#more-2047> (Consulta: 17/06/2010)
- s/a: "Afterpost, más allá de la fotografía" [en línea]. 27/05/2010. Disponible en: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-muestra-afterpost-mas-alla-fotografia-plantea-iniciarte-limites-fotografia-20100527134444.html> (Consulta: 2/06/2010)
- s/a: "Azucena Vieites. Dibujos del natural" [en línea]. 7/05/2007. Disponible en:
<http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/233/azucena-vieites-dibujos-del-natural> (Consulta: 19/05/2010)
- s/a: "Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello" [en línea]. 5/10/2005. Disponible en:
<http://www.salamancaciudaddecultura.org/html/core/Neobarroco.pdf> (Consulta: 23/05/2009)
- s/a: "Carlos Pazos. No me digas nada" [en línea]. 2007. Disponible en:
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2007/carlos-pazos.html> (Consulta: 9/10/2009)
- s/a.: "Esther Partegás" [en línea]. 19/12/2007. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2008/ester-partegas.html>
 (Consulta: 19/05/2010)
- s/a: "Flash me. Catalina Obrador" [en línea]. 18/07/2008. Disponible en: <http://www.galeriajm.com/vernota.hp?Expo=41&Artista=>
 (Consulta: 11/03/09)
- s/a.: "Look left/Look right" [en línea]. 27/09/2008. Disponible en:
http://www.estranydelamota.com/exposiciones/32/docs/esp/np_cast.pdf (Consulta: 9/10/2009)

s/a: "Manu Muniategiandikoetxea" [en línea]. 01/06/2007. Disponible en: <<http://www.cabdeburgos.com/es/exposiciones/?iddoc=30>> (Consulta: 12/03/2007).

s/a.: "Natividad Bermejo" [en línea]. Disponible en: <<http://musac.es/index.php?obr=406>> (Consulta: 19/05/2010)

s/a.: "Natividad Bermejo" [en línea]. 06/02/2002. Disponible en:
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/4115/Natividad_Bermejo> (Consulta: 9/10/2009)

s/a: "Nerea Pozo" [en línea]. 2005. Disponible en:
<<http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=333>> (Consulta: 19/05/2010)

s/a: "Nono Bandera" [en línea]. 19/09/2008. Disponible en:
<http://casaborne.com/artistas/nono_bandera/nota_de_prensa/notadeprensa.pdf> (Consulta: 9/10/2009)

s/a: "Pinturas, María Manrique" [en línea]. 2006. Disponible en:
<http://www.birimbao.es/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=39> (Consulta: 25/04/2010)

s/a: "Presentación Jon Mikel (condensed Velázquez)" [en línea]. 06/12/07. Disponible en:
<http://www.soledadlorenzo.com/artistas/euba_2008/texto.html> (Consulta: 9/10/2009)

s/a.: "Regina de Miguel" [en línea]. 21/11/2008. Disponible en: <<http://musac.es/index.php?ref=67400>> (Consulta: 19/05/2010)

s/a: "Sin Fin. Islaren Isla. Jose Ramon Amondarain" [en línea]. 2007. Disponible en: <<http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=79>> (Consulta: 19/05/2010)

s/a.: "Sujeto". Texto de presentación de la exposición [en línea]. 10/09/2005. Disponible en: <<http://musac.es/index.php?ref=1300>> (Consulta: 12/03/2007)

SALABERRÍA, Luis: "Luis Salaberría" [en línea]. Disponible en: <<http://www.lugarimaginario.es>> (Consulta: 9/10/2009)

SEACEX: "Luis Gordillo. Manolo Quejido" [en línea]. 2007. Disponible en: <http://www.seacex.es/English/activities/activity_library/pages/activity_41_1.aspx?Language=EN&vid=1_1_41_590> (Consulta: 23/02/2008)

SECO, Óscar: "Óscar Seco" [en línea]. Disponible en: <<http://www.oscarseco.com/index2.html>> (Consulta: 9/10/2009)

SERRA, Catalina: "Mentiras auténticas" [en línea]. 20/01/1998. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/BARCELONA/BARCELONA/MUNICIPIO/MUSEO_DE_ARTE_CONTEMPORANEO_DE_BARCELONA/Mentiras/autenticas/elpepicul/19980120elpepicul_3/Tes> (Consulta: 12/03/2007)

SERZO, José Luis: "Banquete de Pintura. Expandiendo la pintura de Pablo Valle" [en línea]. 29/01/2007. Disponible en:
<http://www.sublimeart.net/index.php?tb=bas_articulos&mod_sel=articulos&id=8&men=10> (Consulta: 9/10/2009)
- "Diálogo de dos emboscados tras un velo", [en línea]. 20/02/2009. Disponible en: <<http://santiagotalavera.com/txt/>> (Consulta: 19/05/2010)

SPERANZA, Giulietta: "Tamara Arroyo, Diana Larrea y Laura Torrado" [en línea]. 19/12/2006. Disponible en:
<<http://www.maxestrella.com/artistas/colectiva%20tamara,diana%20y%20laura/prensa.htm>> (Consulta 23/01/2007)

TALavera, Santiago: "Estados, horizontes y trampas" [en línea]. 15/03/2009. Disponible en: <<http://santiagotalavera.com/txt/>> (Consulta: 19/05/2010)

TORRE, Paco de la: "La noche de la pintura viviente" [en línea]. 28/09/2006. Disponible en:
<http://www.arte10.com/artistas/pacodelatorre/blog.php?pageNum_JBlogs=1> (Consulta: 9/10/2009)

TORRES, David G.: "Ignasi Aballí. Hay que adoptar un punto de vista crítico" [en línea]. 5/06/2008. Disponible en:
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23331/Ignasi_Aballi> (Consulta: 9/10/2009)
- "Silvia Prada" [en línea]. 03/05/2007. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/20421/Silvia_Prada>

UGALDE, Juan: "s/t" [en línea]. Disponible en: <<http://www.soledadlorenzo.com/artistas/catalogo.html>> (Consulta: 9/10/2009)

USLÉ, Juan: "En otros ojos" [en línea]. 2006. Disponible en: <http://www.soledadlorenzo.com/artistas/usle_2006/catalogo.html>

(Consulta: 9/10/2009)

VALLE, Pablo: "El Banquete" [en línea]. 2007. Disponible en: <<http://fundacionpablovalle.blogspot.com/search/label/El%20Banquete%20%28Exposici%C3%B3n%20individual%202007%29>> (Consulta: 9/10/2009)

VERDÚ, Vicente: "La diversión" [en línea]. 03/09/2008. Disponible en: <<http://www.elboomeran.com/blog-post/11/4820/vicente-verdu/la-diversion/>> (Consulta: 9/10/2009)

VIDAL-BENEYTO, José: "La Dimensión cívica de las artes" [en línea]. 4/10/2002. Disponible en: <<http://e-valencia.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1808>> (Consulta: 9/10/2009)

VIDAL OLIVERAS, Jaume: "Natividad Bermejo. Universo fractal" [en línea]. 23/01/2009. Disponible en: <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=24649> (Consulta: 9/10/2009)

VIEITES, Azucena: "Collages" [en línea]. Disponible en: <http://www.feministas.org/IMG/pdf/Collages-Azucena_Vieites.pdf> (Consulta: 9/12/2009).

- "Azucena Vieites. Oye lo que traigo" [en línea]. 15/09/2005. Disponible en: <<http://www.salarekalde.net/web/exposicion.aspx?seccion=2&subseccion=1&tercero=0&id=700>> (Consulta: 22/09/2005).

VILLA, Rocío de la: "Marina Núñez, ante la experiencia del terror" [en línea]. 23 11-2006. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/19151/Marina_Nunez_ante_la_experiencia_del_terror-> (Consulta: 12/03/2007).

VOZMEDIANO, Elena: "La lucha de Simeón Saiz Ruiz" [en línea]. 15/01/2004. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8626/La_lucha_de_Simeon_Saiz_Ruiz> (Consulta: 12/03/2007).

- "Reiterativo Santiago Ydáñez" [en línea]. 30/10/2003. Disponible en:

<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8125/Reiterativo_Santiago_Ydanez> (Consulta: 12/03/2007).

- "Pablo Alonso, el friso de la barbarie" [en línea]. 18/02/2003. Disponible en:

<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8499/Pablo_Alonso_el_friso_de_la_barbarie> (Consulta: 12/03/2007).

- "J.R. Amondarain" [en línea]. 17/02/2002. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/5616/J_R_Amondarain> (Consulta: 9/10/2009)

WERT ORTEGA, Juan Pablo: "'La Noche 1002' y 'Lunares' Performances de Pilar Albarracín (2001)" [en línea]. Disponible en: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/txt01esp.htm>> (Consulta: 9/10/2009)

ZAMANILLO, Fernando: "La sombra, doble de los cuerpos. La luz y el silencio, en fin" [en línea]. 09/2005. Disponible en: <http://www.galeriasiboney.com/actual/martin_godoy/texto.htm> (Consulta: 12/03/2007).

ZAYA, Octavio: en Philip Frölich, [en línea]. 05/01/2008. Disponible en: <http://www.soledadlorenzo.com/artistas/frohlich_2008/catalogo.html> (Consulta: 9/10/2009)

ÍNDICE ALFABÉTICO DE ARTISTAS

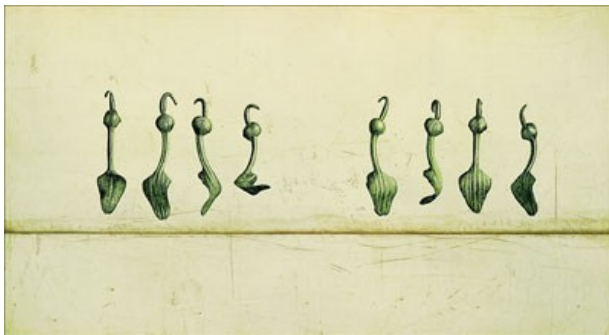
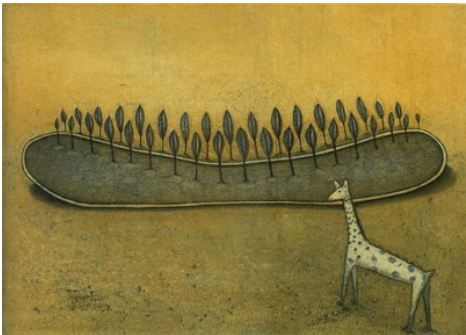
AGREDANO, RAFAEL (CÓRDOBA, 1955)



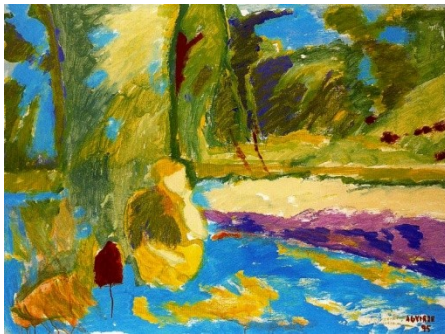
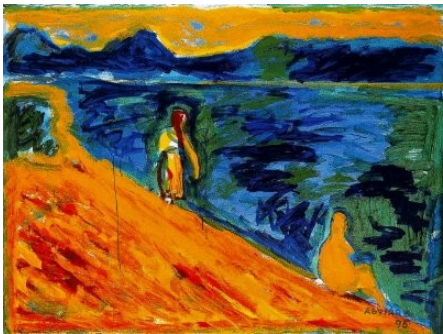
AGRELA, ÁNGELES (JAÉN 1966)



AGUILAR, PACO (MÁLAGA, 1959)



AGUIRRE, JUAN ANTONIO (PAMPLONA, 1956)



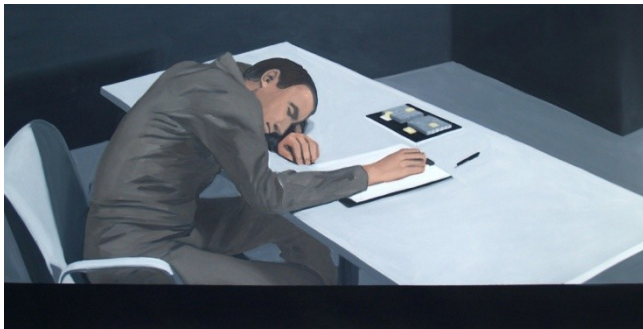
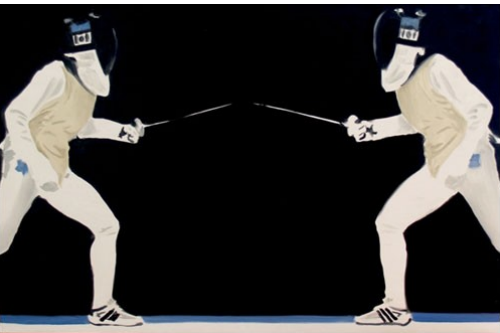
AIRES, CARLOS (MÁLAGA, 1974)



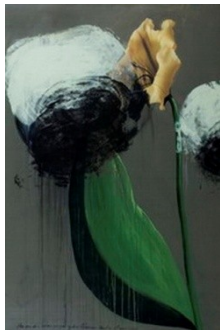
ALABAU, MARÍA (SALAMANCA, 1984)



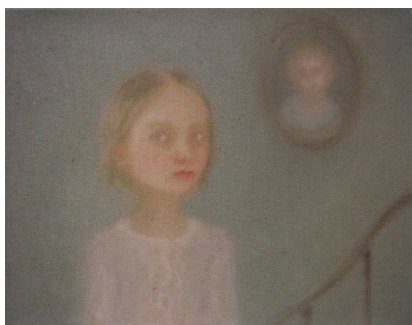
ÁLAMO, ALBY (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1977)



ÁLAMO, FERNANDO (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1952)



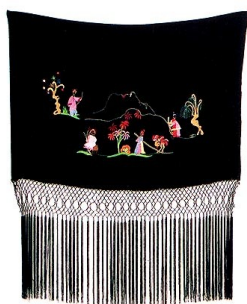
ÁLAVA, CHECHU (PIEDRAS BLANCAS, ASTURIAS, 1973)



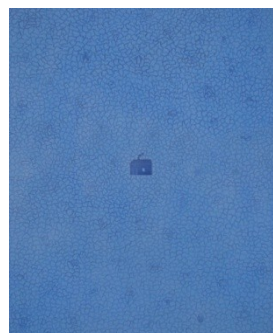
ALBACETE, ALFONSO (ÁNTEQUERA, MÁLAGA, 1950)



ALBARRACÍN, PILAR (SEVILLA, 1968)



ALCAÍN, ALFREDO (MADRID, 1936)



ALCOLEA, CARLOS (LA CORUÑA, 1949)



ALEDO, JAIME (CARTAGENA, 1949)



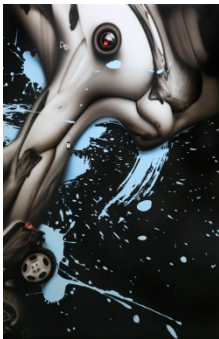
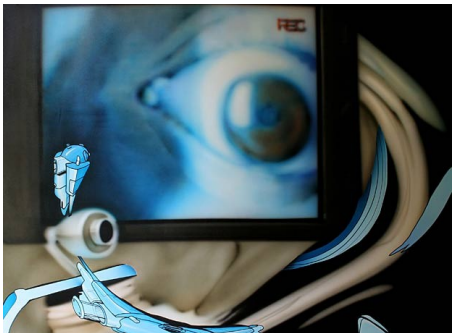
ALKAIN, JAVIER (SAN SEBASTIÁN, 1960)



ALONSO, ELENA (MADRID, 1981)



ALONSO, HUGO (SORIA, 1981)



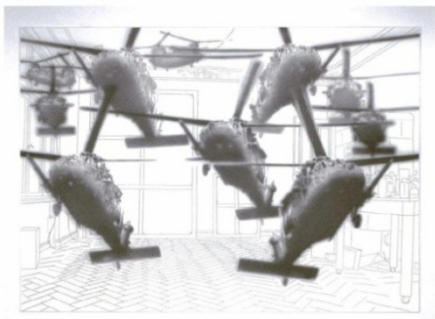
ALONSO, ÓSCAR (MADRID, 1971)



ALONSO, JESÚS (BILBAO, 1958)



ALONSO, PABLO (GIJÓN, 1969)



ALONSO HERRÁIZ, PABLO (SEVILLA, 1965)



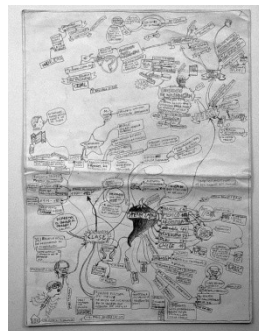
ÁLVAREZ, MELQUIADES (GIJÓN, 1956)



ÁLVAREZ CORTÉS, ROSENDO (MADRID, 1961)



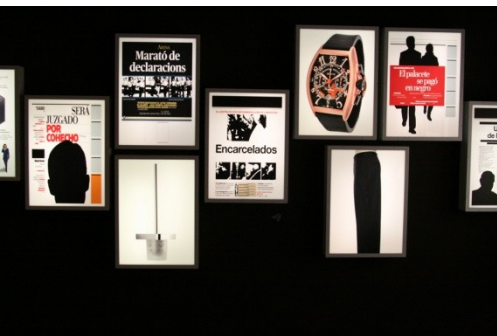
ÁLVAREZ, EFRÉN (BARCELONA, 1981)



AMONDARAIN, JOSE RAMÓN (SAN SEBASTIÁN, 1964)



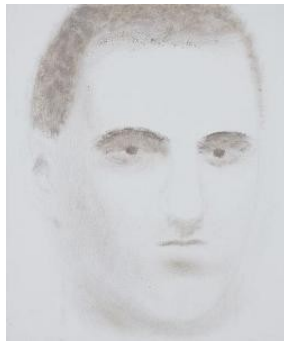
ANDUJAR, DANIEL G. (ÁLMORADÍ, ALICANTE, 1966)



APARICIO, GERARDO (MADRID, 1943)



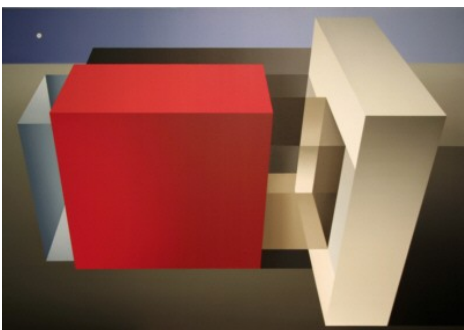
AQUERRETA, JUAN JOSÉ (PAMPLONA, 1946)



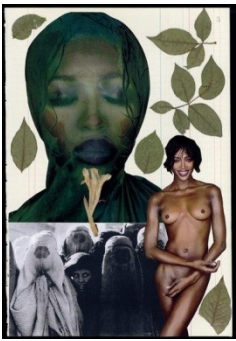
ARCE, JAVIER (SANTANDER, 1973)



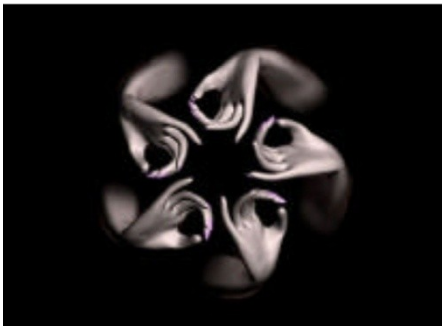
ARGÜELLO, ILLÁN (MADRID, 1968)



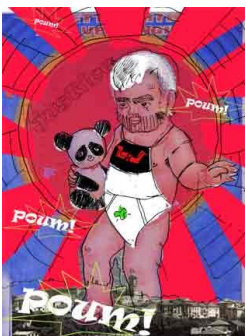
ARMENTA, ALMUDENA (MADRID, 1957)



ARREGUI, MANU (SANTANDER, 1970)



ARRIETA, JUDAS (HONDARRIBIA, GUIPUZKOA, 1971)



ARROYO, EDUARDO (MADRID, 1937)



ARROYO, TAMARA (MADRID, 1972)



ASCUNCE, ALFONSO (PAMPLONA, NAVARRA, 1966)



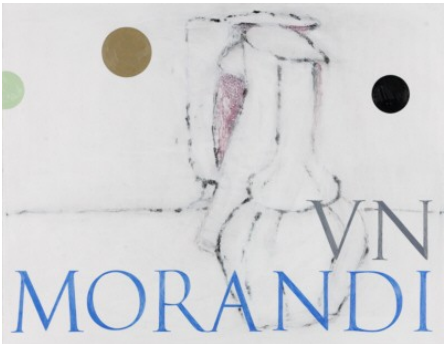
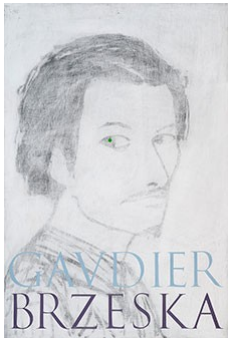
BABIO, FERNANDO (SADA, LA CORUÑA, 1963)



BADIOLA, TXOMIN (BILBAO, 1957)



BÁEZ, JOSÉ MARÍA (JEREZ DE LA FRONTERA, CÁDIZ, 1949)



BALANZÁ, ENRIC (VALENCIA, 1957)



BALDEÓN, JAVIER (CIUDAD REAL, 1960)



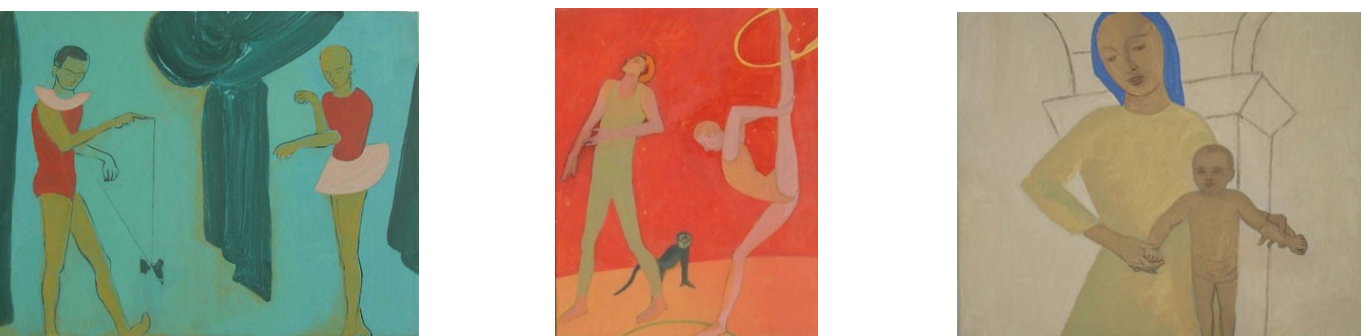
BALLESTER MORENO, ANTONIO (MADRID, 1977)



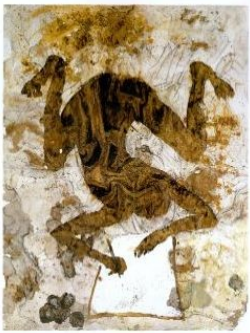
BANDERA, NONO (MÁLAGA, 1958)



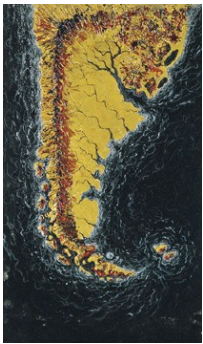
BAQUEDANO, ISABEL (MENDAVIA, NAVARRA, 1936)



BARCELÓ, MIGUEL (FELANITX, MALLORCA, 1956)



BARRIONUEVO, BOLA (TORREMOLINOS, MÁLAGA, 1949)



BASTIDA, VICTOR; MARÍN, TERESA



BELLVER, FERNANDO (MADRID, 1954)



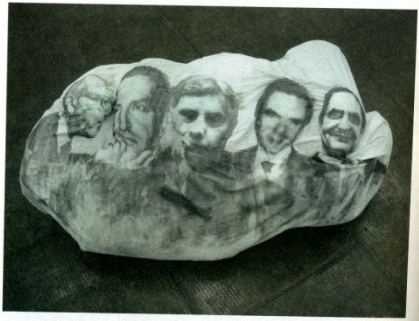
BERJANO, RORRO (MÉRIDA, BADAJOZ, 1979)



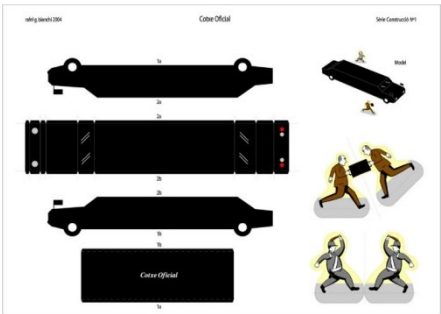
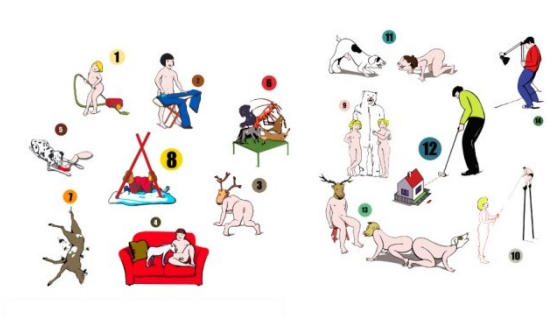
BERMEJO, NATI (LOGROÑO, LA RIOJA, 1961)



BESTUÉ, DAVID (BARCELONA, 1980)



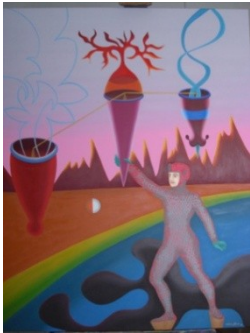
BIANCHI, RAFAEL, G (ÓLOT, GIRONA, 1967)



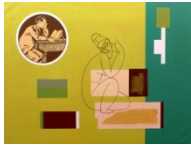
BLANCO, VICENTE (SANTIAGO DE COMPOSTELA, LA CORUÑA, 1974)



BLOISE, ANDREA (BUENOS AIRES, 1965)

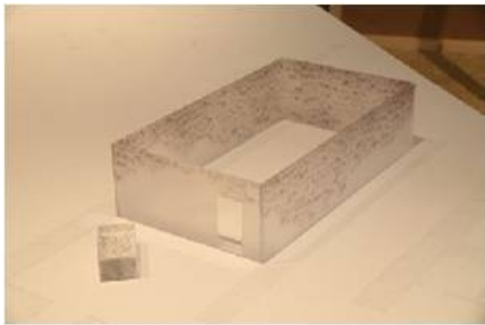
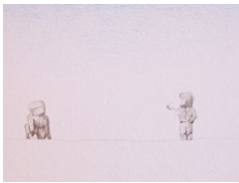


BOUZO, MANUEL (BARCELONA, 1961)

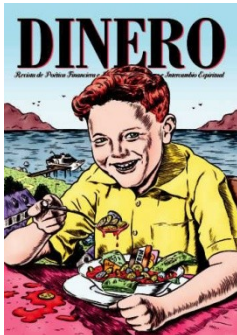


BOY, JOAN (BARCELONA, 1961)

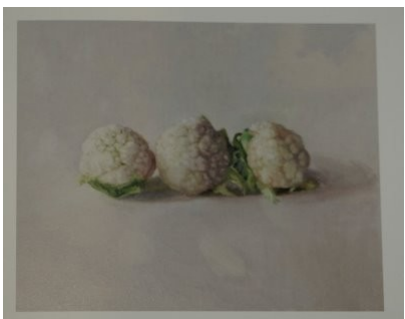
BRACHO, JUAN CARLOS (LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN, CÁDIZ, 1970)



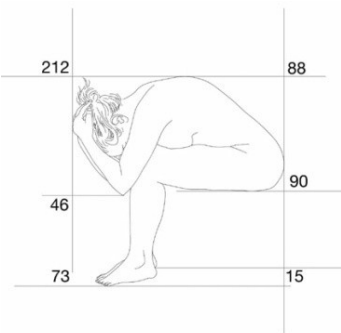
BRIEVA, MIGUEL (SEVILLA, 1974)



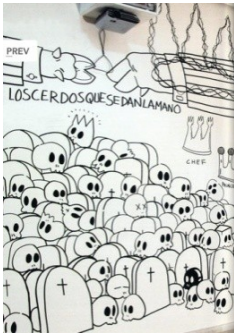
BUIL, MARÍA (ZARAGOZA, 1970)



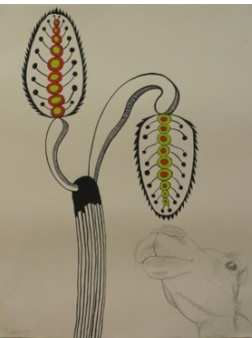
CABALEIRO, ANTÓN (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1977)



LA CABEZA CALIENTE [JAVIER ARISTI (MADRID 1972) Y DAVID FERNÁNDEZ (MADRID 1974)]



CABRERA, PATRICIO (SEVILLA, 1958)



CADENAS, RICARDO (SEVILLA, 1960)



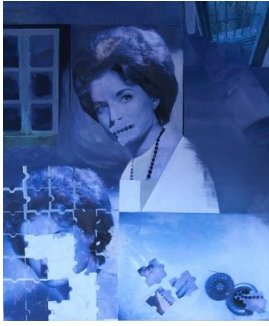
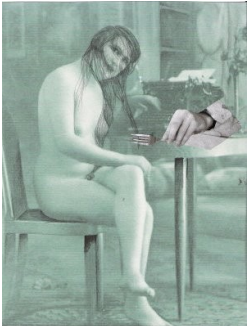
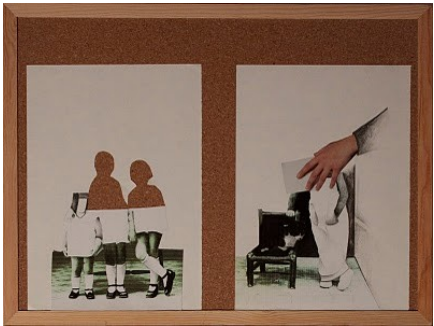
CALDERÓN, CRISTINA (BARCELONA, 1972)



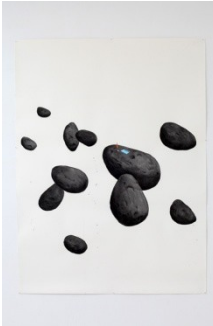
CALDRÉS, VIOLETA (PALENCIA, 1983)



CALLE CABELLO, ALICIA (MADRID, 1983)



CALLEJA, JAVIER (MÁLAGA, 1971)



CALVO, CARMEN (VALENCIA, 1950)



CALZADA, JOSÉ MANUEL (PALENCIA, 1947)



CAMPANO, MIGUEL ÁNGEL (MADRID, 1948)



CAMPOAMOR, MANOLO (MADRID, 1958)



CANDAUDAP, LUIS (BILBAO, 1964)



CANO, JORGE (MADRID, 1971)



CANOGAR, DANIEL (MADRID, 1964)



CAÑAS, MARÍA (SEVILLA, 1972)



CARDELLS, JOAN (VALENCIA, 1948)



CÁRDENES, RICARDO (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1942)



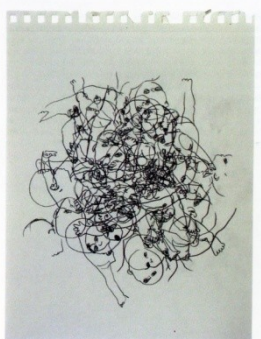
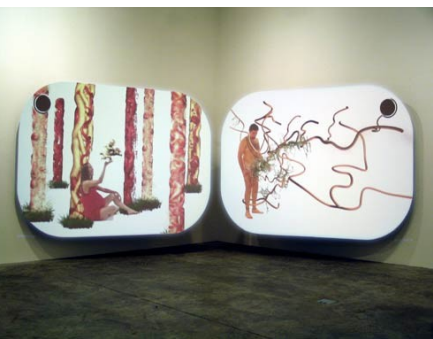
CARRATALÁ, CALO (TORRENT, VALENCIA, 1959)



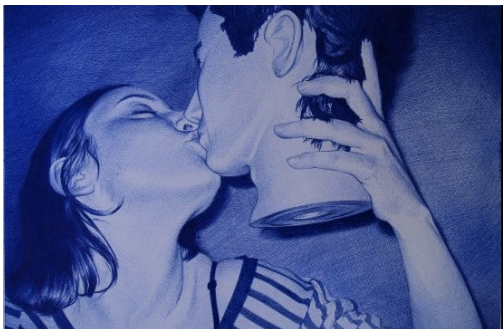
CARRETERO, PEPE (TOMELLOSO, 1962)



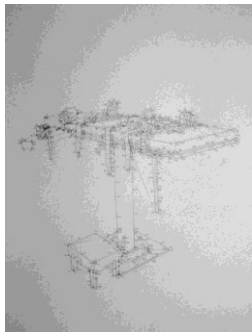
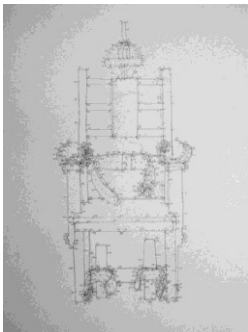
CASADO, JOSÉ CARLOS (MÁLAGA, 1971)



CASAS, JUAN FRANCISCO (JAÉN, 1976)



CASTELLANO, JACOBO (JAÉN, 1976)



CHARRIS, ÁNGEL MATEO (CARTAGENA, 1962)



CIDRÁS, SALVADOR (VIGO, 1968)



CIVERA, VICTORIA (VALENCIA, 1955)



CLOFENT, GEMMA (VALLS, TARRAGONA, 1966)



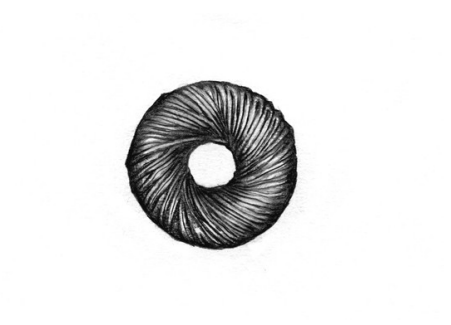
COBO, CHEMA (TARIFA, CÁDIZ, 1952)



CONCHA, FÉLIX DE LA (LEÓN, 1962)



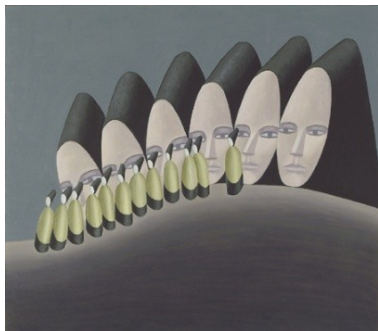
CONGOST, CARLES (OLLOT, GERONA, 1970)



CORAZÓN, ALBERTO (MADRID, 1942)



CORDÓN, FERNANDO (LOGROÑO, 1963)



CORRAL, JOSÉ MIGUEL (PAMPLONA, 1968)



CORRALES, MARTA



CORREA, JUAN (ZAMORA, 1959)



CORTIJO, FRANCISCO (SEVILLA, 1936)



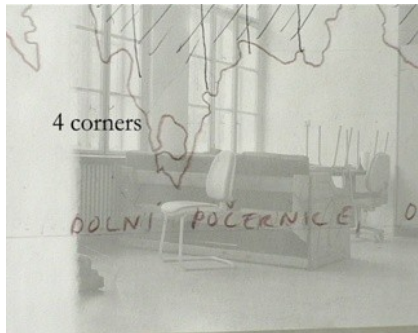
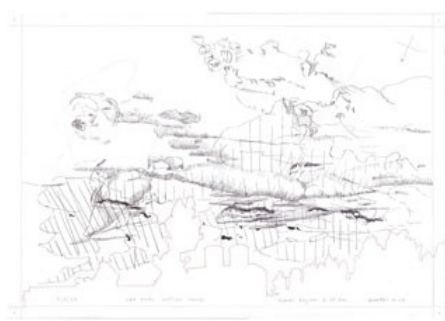
CORTIÑAS, ELI (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1976)



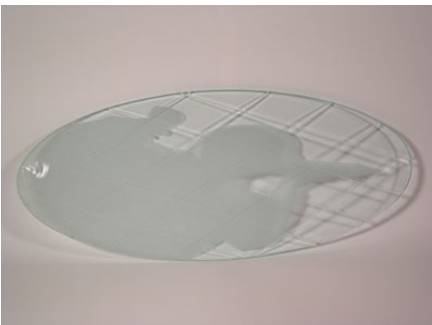
COTANDA, RICARDO (L'ELIANA, VALENCIA 1963).



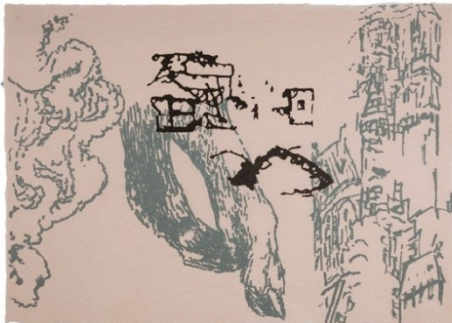
CRABB, TONY (HARARE, ZIMBABUE, 1970)



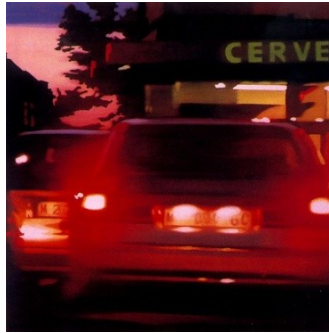
CRIBADO, NACHO (MENGIBAR, JAÉN, 1943)



CRUZ HERNÁNDEZ, LUIS (VALLADOLID, 1950)



CUASANTE (BURGOS, 1944)



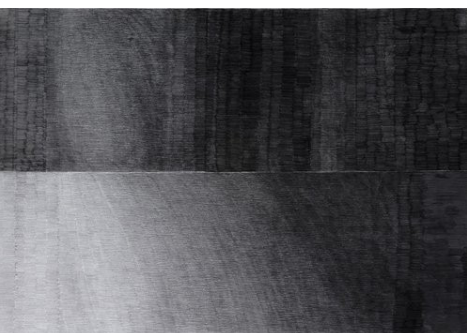
CUELLAR, JUAN (VALENCIA, 1967)



CURTO, DAVID (TARRAGONA, 1973)



DAUDER, PATRICIA (BARCELONA, 1973)



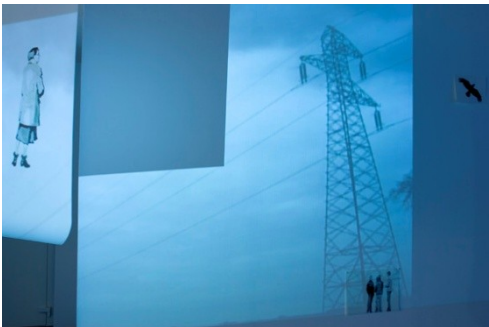
DÍAZ, FLORENTINO (MADRID, 1954)



DÍAZ BLANCO, REYES (GIJÓN, 1948)



DIEGO, NEREA DE (PAMPLONA, 1974)



DIS BERLIN (CIRIA, SORIA, 1959)



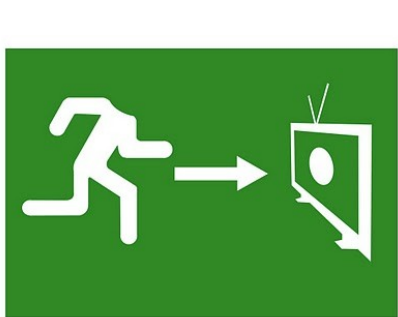
DOIZ, MIREN (PAMPLONA, 1980)



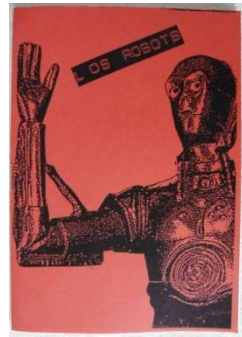
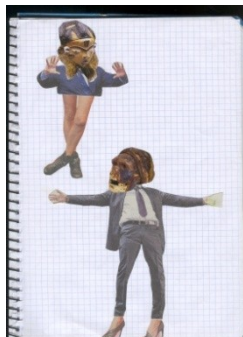
DOMECQ, CRISTIAN (JEREZ, 1941)



DOS JOTAS (MADRID, 1982)



DR CLICK - CHEWAKA PRODUCCIONES (MADRID, 1969)



DURÁN, CARLOS (MÁLAGA, 1949)



ELESPE, JERÓNIMO

(MADRID, 1975)



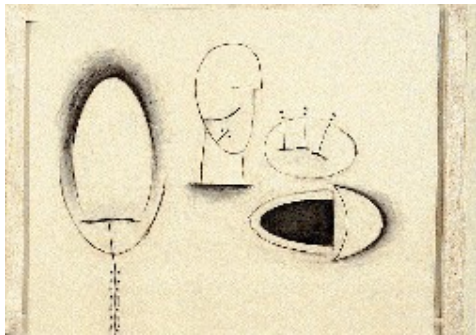
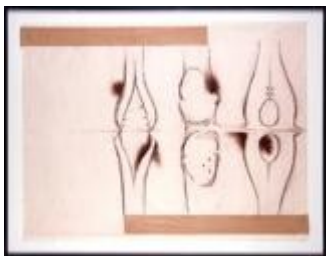
ESCALONA, DAVID (MÁLAGA, 1981)



ESKUBI, JOSEBA (BILBAO, 1967)



ESPALIU, PEPE (CÓRDOBA, 1955)



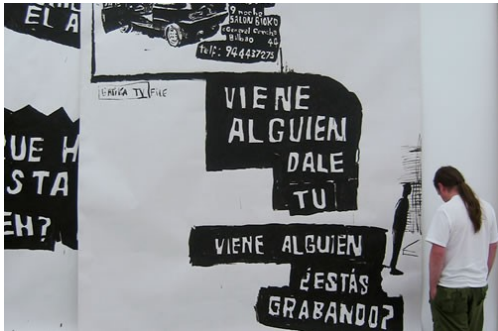
ESPINEL, RAÚL (VALLADOLID, 1975)



ESTEBAN, PEDRO (SAN MIGUEL DE LAS DUEÑAS, LEÓN, 1962)



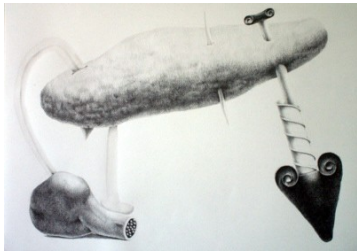
EUBA, JOAN MIKEL (BILBAO, 1967)



FANDIÑO, SUSO (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1971)



FERNÁNDEZ LIZÁN, JAVIER (MADRID, 1962)



FERNÁNDEZ PEREGRINA, AGUEDA (GRANADA, 1974)



FERNÁNDEZ SARO, MANUEL (SANTANDER, 1962)



FERNÁNDEZ SAUS, RAMIRO (SABADELL, BARCELONA, 1961)



LA FIAMBRERA OBREA



FIGARI, DIEGO (LIMA, 1964)



FIN, JORGE (MADRID, 1963)



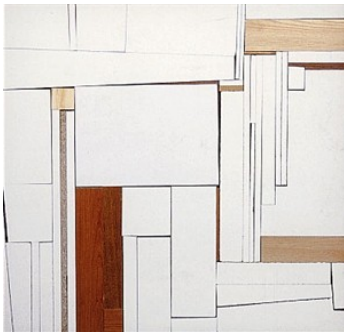
FLORES, DAMIÁN (ACEHÚCHE, CÁCERES, 1963)



FLUXÁ, BARBARA (MADRID, 1974)



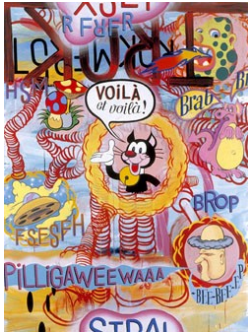
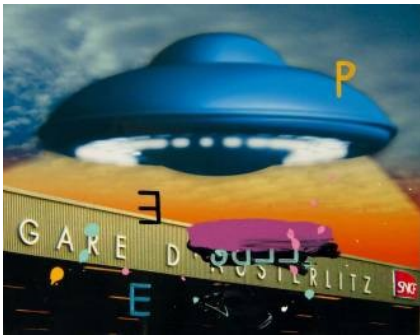
FOD [OLIVARES DÍAZ, FRANCISCO] (MURCIA, 1973)



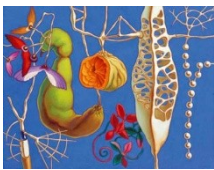
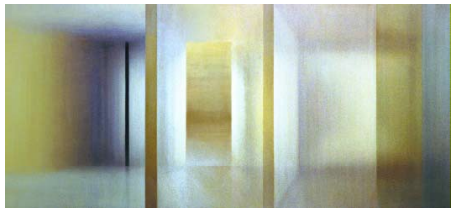
FONDEVILLA, PAULINE (LE HAVRE, 1972.)



FONT, ENRIC (BARCELONA, 1968)



FORADADA, CARLOS (PUEYO DE STA. CRUZ, HUESCA. 1960)



FORNS BADA, CARLOS (MADRID, 1956)



FRANCO, BELÉN (MADRID, 1956)



FRANCO, CARLOS (MADRID, 1951)



FREYMAN, ALEJANDRA (XALAPA, MÉXICO, 1983)



FRÖLICH, PHILIPP (SCHWEINFURT, 1975),



FUENTES, MARCELO (VALENCIA, 1955)



GADEA, PATRICIA (MADRID, 1960)



GADEA, ANTONIO (VALENCIA, 1965)



GALANO, MIGUEL (TAPIA DE CASARIEGO, ASTURIAS, 1956)



GALINDO, JORGE (MADRID, 1965)



GALLOT, NIEVES (CÓRDOBA, 1968)



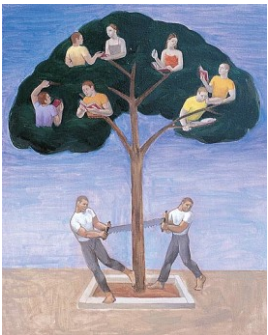
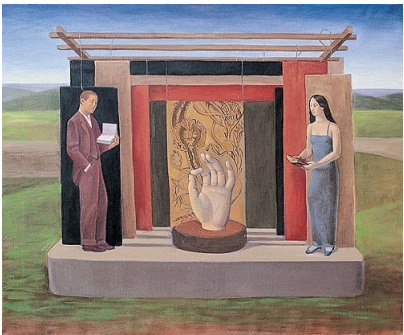
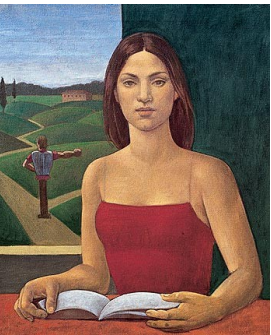
GALLARDO, MA JOSÉ (BARROS, BADAJOZ, 1978)



GALVÁN, ALFONSO (MADRID, 1945)



GÁLVEZ, ALBERTO (ORIHUELA, ALICANTE, 1963)



GAMARRA, SANDRA (LIMA, 1972)



GARCERÁ, JAVIER (PUERTO SAGUNTO, VALENCIA, 1967)



GARCÍA, CONCHA (SANTANDER, 1960)



GARCÍA, CARMELA (LANZAROTE, 1964)



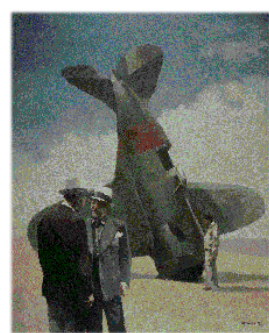
GARCÍA, OFELIA, (MADRID, 1951)



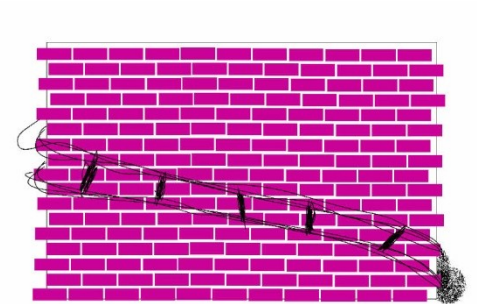
GARCÍA, IGNACIO (MADRID, 1987)



GARCÍA ALIX, CARLOS (LEÓN, 1957)



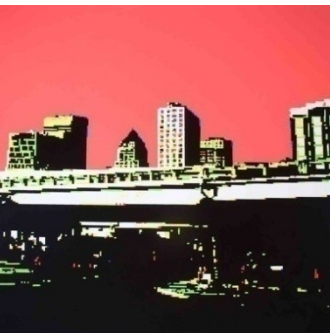
GARCÍA CANO, MARTA (MADRID, 1966)



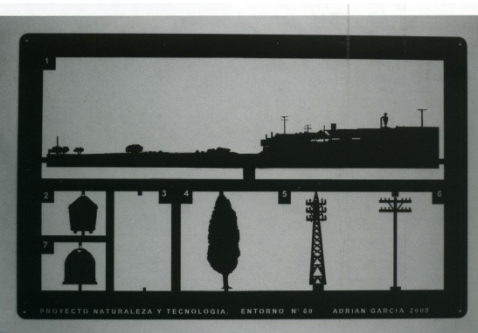
GARCÍA COLLADO, RAÚL



GARCÍA FRAILE, CHUS (MADRID, 1965)



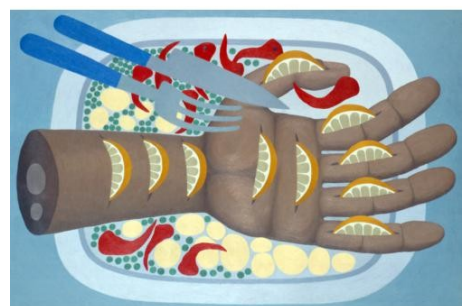
GARCÍA GUTIERREZ, ADRIÁN (TETUÁN, MARRUECOS, 1969)



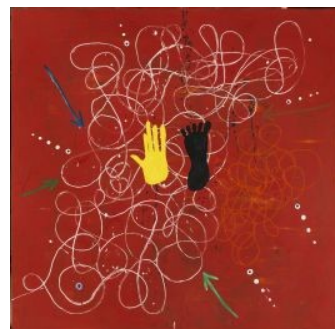
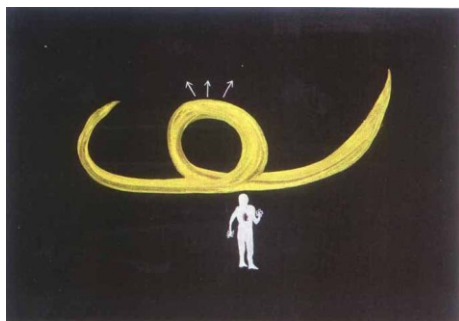
GARCÍA PFRETZSCHNER, JORGE (MADRID, 1964)



GARCÍA REVUELTA, ALFREDO (MADRID, 1961)



GARCÍA SEVILLA, FERRÁN (PALMA DE MALLORCA, 1949)



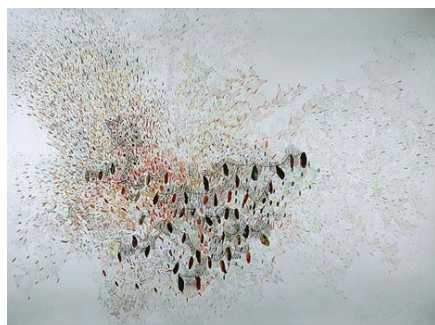
GARRAZA, KEPA (BERANGO, VIZCAYA, 1979)



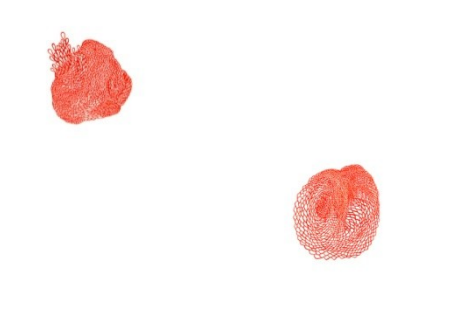
GIBELLINI, LAURA F. (MADRID, 1978)



GIMENO, MARÍA (ZAMORA, 1970)



GOITKOETSEA, ASUNCIÓN (PAMPLONA, 1962)



GÓMEZ OSUNA, MONTSERRAT (BARCELONA, 1964)



GÓMEZ, GERMÁN (GIJÓN, 1972)



GÓMEZ, MARÍA (SALAMANCA, 1953)



GÓMEZ, RUTH (VALLADOLID, 1976)



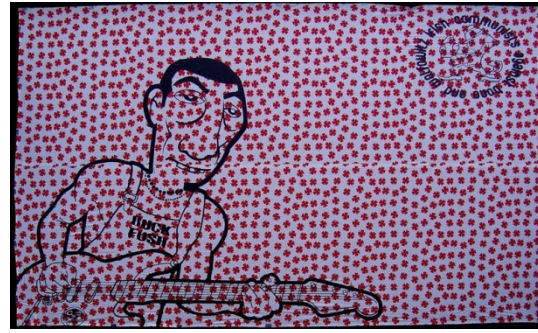
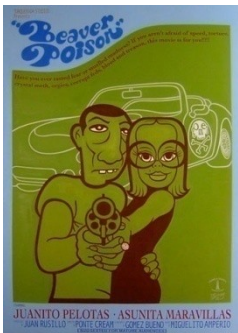
GÓMEZ, SUSI (POLLENÇA, MALLORCA, 1964)



GÓMEZ ACEBO, CONCHA (MÁLAGA, 1960)



GÓMEZ BUENO, ANTONIO (TORRELAVEGA, CANTABRIA, 1964)



GONZÁLEZ DE LA CALLE, JUAN ÁNGEL (JEREZ DE LA FRONTERA, CÁDIZ, 1956)



GONZÁLEZ, CURRO (SEVILLA, 1960)



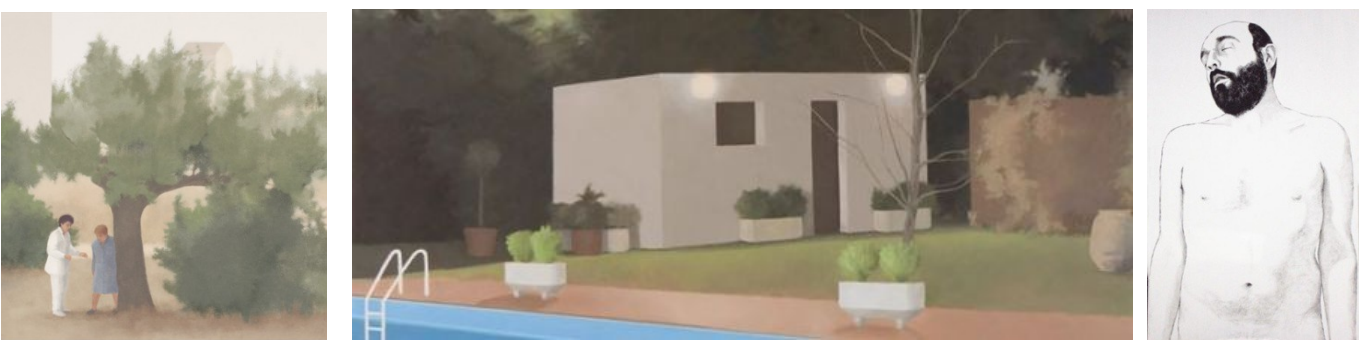
GONZÁLEZ, FERNANDO X. (BUENOS AIRES, 1956)



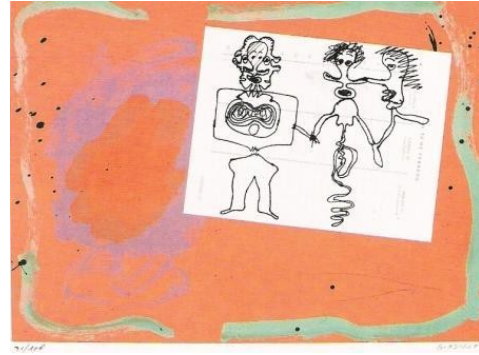
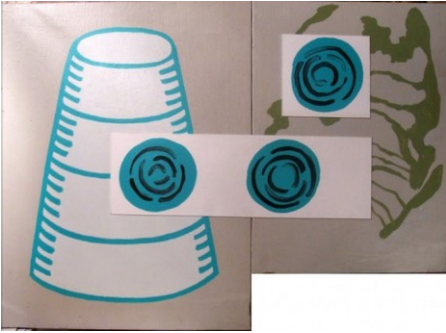
GONZÁLEZ SAINZ, EMILIO (TORRELAVEGA, CANTABRIA, 1961)



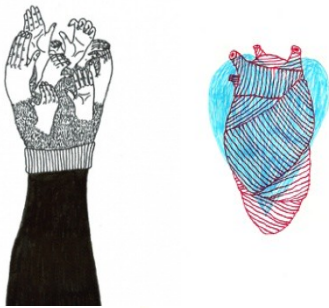
GOÑI, ELENA (NAVARRA, 1968)



GORDILLO, LUIS (SEVILLA, 1934)



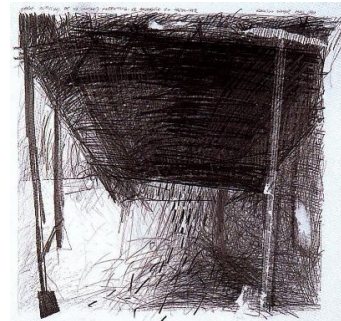
GRINÓN, MANUEL (LUARCA, 1981)



GRACENEA, IÑAKI (HONDARRIBIA, GUIPÚZCOA, 1972)



GRUBER, EDUARDO (SANTANDER, 1949)



GUERRERO, PEP (PORT DE SÓLLER, MALLORCA, 1976)



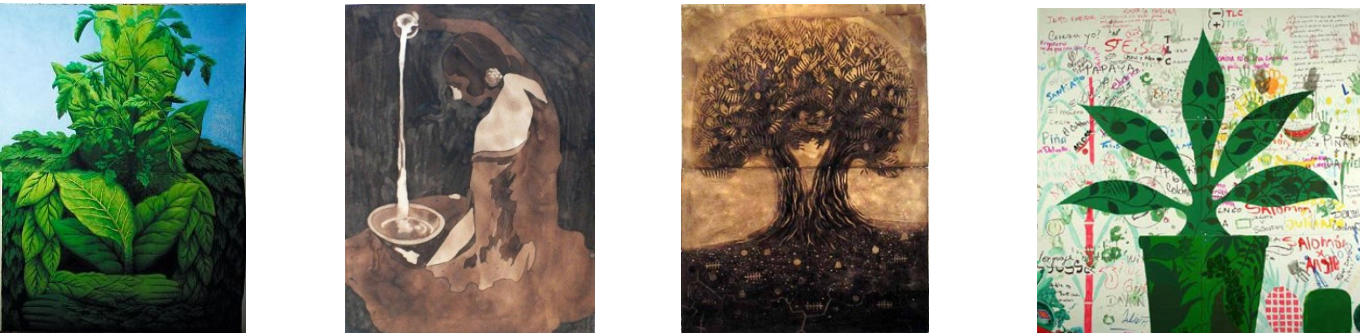
GUERRERO GARCÍA, RUBÉN (SEVILLA, 1976)



GUTIERREZ, FERNANDO (OVIEDO, 1973)



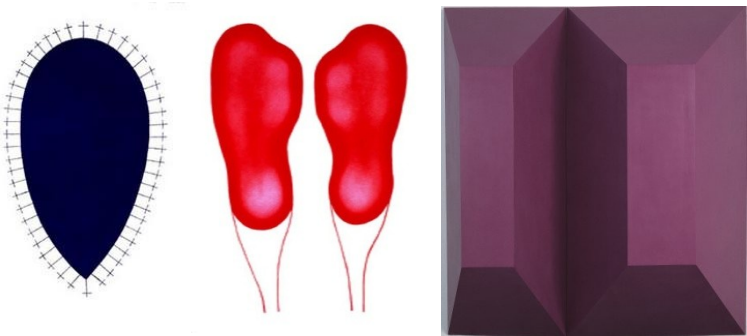
GUZMÁN, FEDE (SEVILLA, 1964)



HERNÁNDEZ, SECUN (MADRID, 1975)



HERRERA, JOSÉ (LA LAGUNA, TENERIFE, 1956)



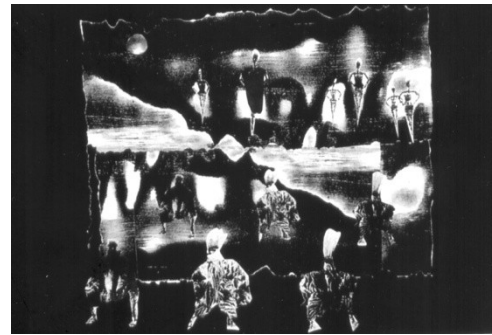
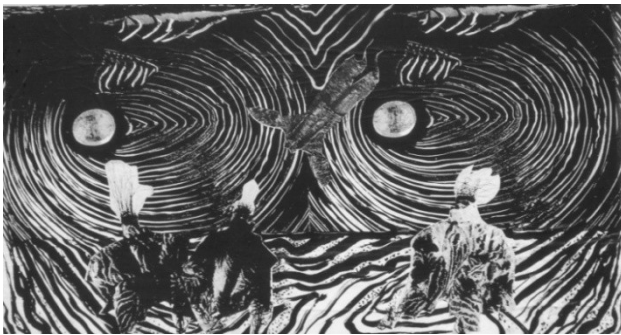
HOMBRE SIN CABEZA, [MANUEL ANTONIO DOMÍNGUEZ (HUELVA, 1976)]



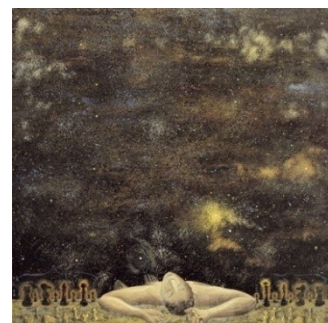
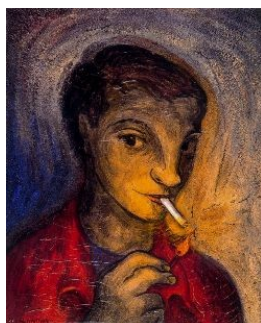
HOMBRES SOLOS [Ó. ALONSO, J. L. MARTÍN PRADA)]



HOMMA SASE, HATSUKO (SAPPORO, JAPÓN, 1939)



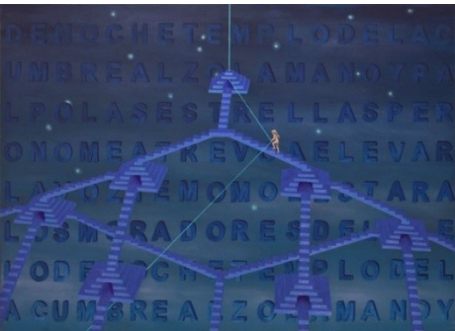
HORTELANO, EL (VALENCIA, 1954)



HUETE, SARA (SANTANDER, 1958)



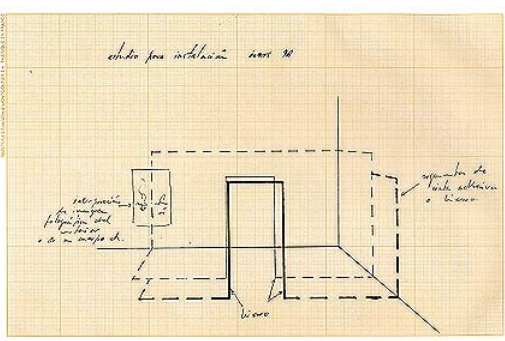
INSERTIS, PILAR (MADRID, 1959)



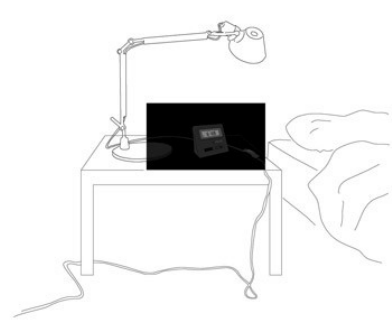
IRAZU, PELLO (GUIPÚZCOA, 1963)



IVARS, JOAQUÍN (MÁLAGA, 1960)



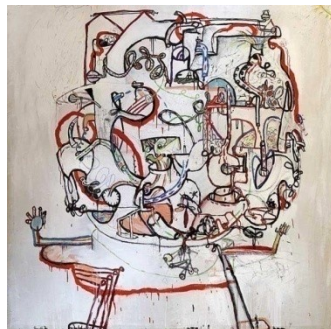
JACK, SOFÍA (MADRID, 1969)



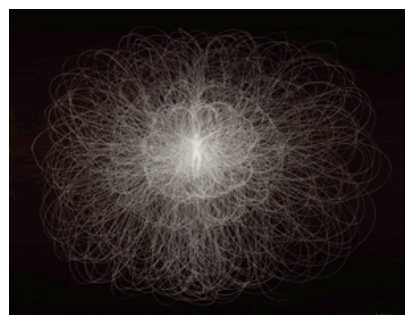
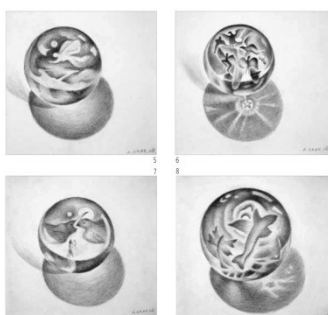
JOVEN, JOSÉ (SABIÑÁNIGO,
HUESCA 1959)



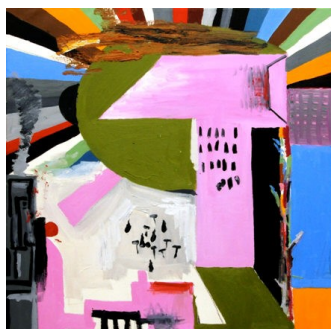
JUANMI (CIUDAD REAL, 1979)



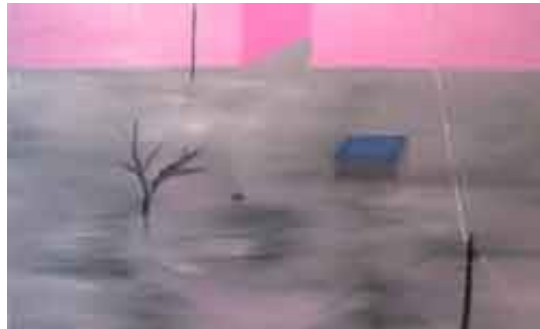
KAAC, ANGELICA (KRAGGENBURG, 1963)



LACALLE, ABRAHAM (ÁLMERÍA, 1962)



LAJARÍN, AITOR (VITORIA, 1972)



LAMAS, MENCHU (VIGO, 1954)



LAMA, CRISTINA

(SEVILLA, 1977)



LARRA, IVÁN (MADRID, 1965)



LARRE, RAPHAEL (FRANCIA, 1978)



LARRONDO, JOSE MARÍA (VILLAFRANCA DE LOS BARROS, BADAJOZ, 1958)



LUCAS, CRISTINA (JAÉN, 1973)



LÁZARO, JUAN CARLOS (FRENAL DE LA SIERRA, BADAJOZ, 1962)



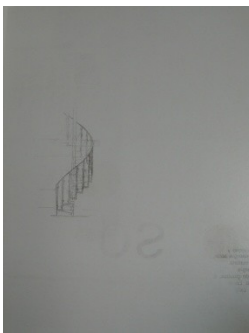
LAZKOZ, ABIGAIL (BILBAO, 1972)



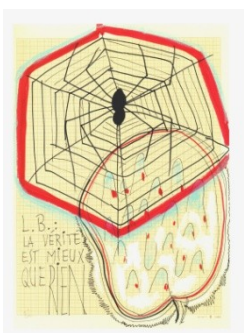
LEAL, MIKI (SEVILLA, 1974)



LLAMAS IGNACIO (TOLEDO, 1970)



LOOTZ, EVA (VIENA, 1940)



LÓPEZ, CHEMA (ALBACETE, 1976)



LÓPEZ, JUAN (ALTO MALIAÑO, CANTABRIA, 1979)



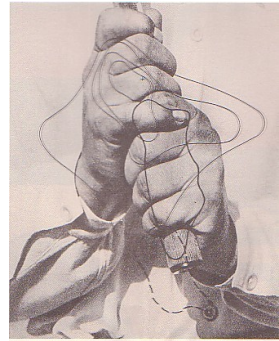
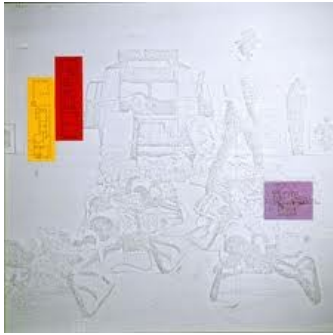
LÓPEZ, CHICO (JAÉN, 1967)



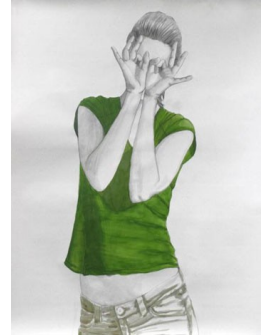
LOPEZ CUENCA, ROGELIO (MÁLAGA, 1959)



LORENTE, JAIME (MADRID, 1956)



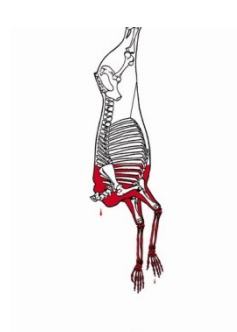
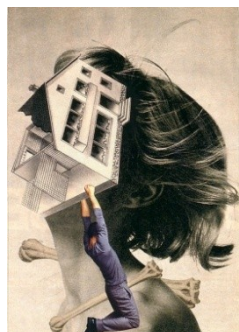
LUCAS, CRISTINA (JAÉN, 1973)



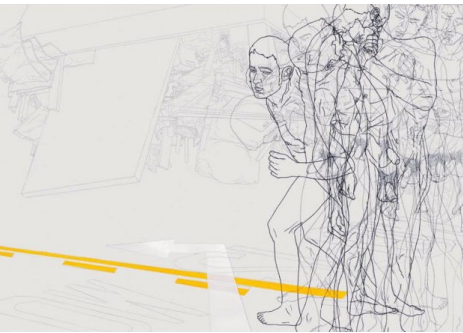
LUMBRERAS, CHEMA (MÁLAGA, 1957)



MACKAOU, SEAN (LAUSANNE, SUIZA, 1969)



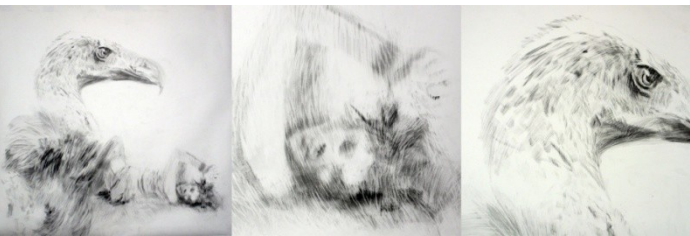
MAHIQUES, MOISÉS (QUATRETONDA, VALENCIA, 1976)



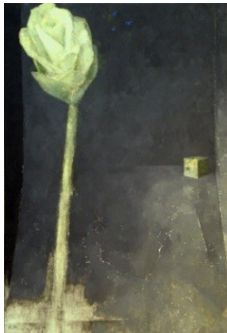
MACÍAS, LUIS (VALENCIA, 1976)



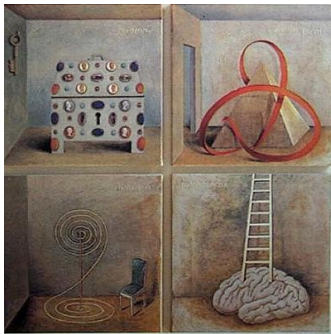
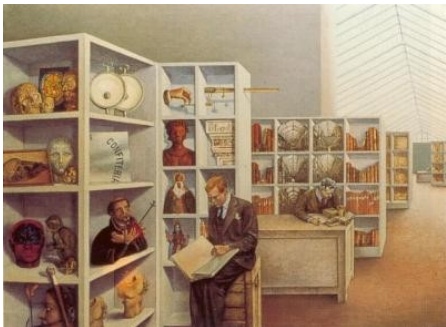
MANCILLA, MARISA (GRANADA, 1972)



MANRIQUE, MARÍA (LUCENA, 1947)



MAÑAS, JUAN ANTONIO (MADRID, 1946)



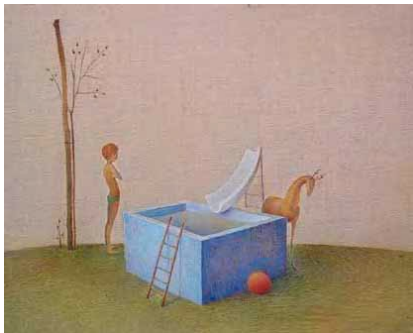
MAÑAS, ESTHER (MADRID, 1974)



MARCO, LUIS (ZARAGOZA, 1953)



MARÍN, JOSE LUIS



MARTÍN, JOSE VICENTE (MELILLA, 1968)

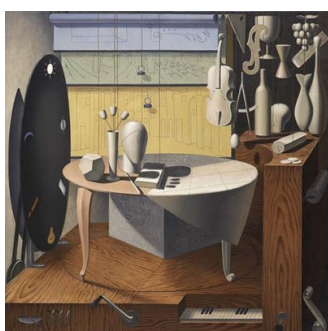
MARTÍN, GLORIA (SEVILLA, 1980)



MARTÍN Y SICILIA (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1974 / 1971)



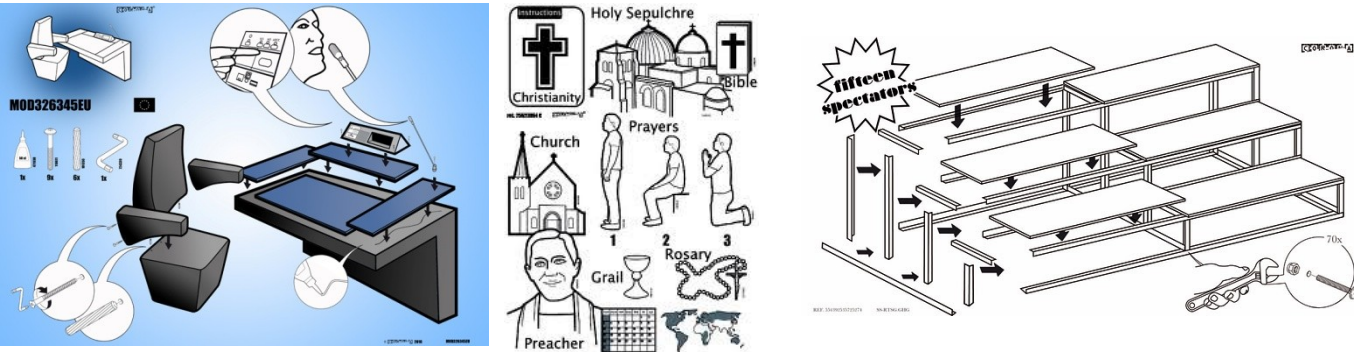
MARTÍN BEGUÉ, SIGFRIDO (MADRID, 1959)



MARTÍN BERMEJO, GUILLERMO (MADRID, 1971)



MARTÍN CORONA, DANIEL (MADRID, 1980)



MARTÍN FREIRE, RODRIGO (SEVILLA, 1975)



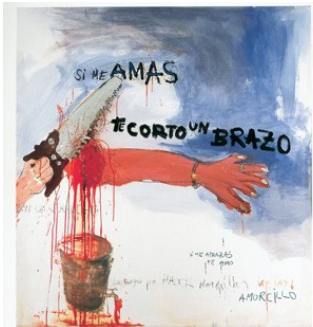
MARTÍN GODOY, FERNANDO (ZARAGOZA, 1975)



MARTÍN, JAVIER (EL VISO DEL ALCOR, SEVILLA, 1979)



MARTÍN PÉREZ, ALBERTO (SALAMANCA, 1972)



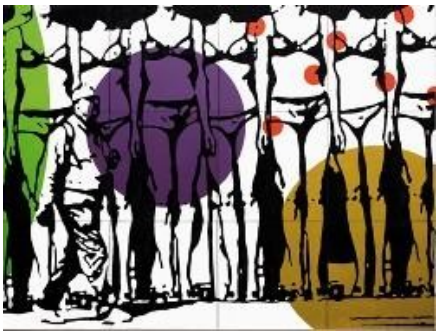
MARTÍN PRADA, JUAN LUIS (MADRID, 1971)



MARTÍN SÁENZ, ESTEFANÍA (BILBAO, 1982)



MARTÍNEZ CANO, JOAQUÍN (NOJA, 1953)



MARTY, ENRIQUE (SALAMANCA, 1969)



MASIP, ÁNGEL (ALICANTE, 1977)



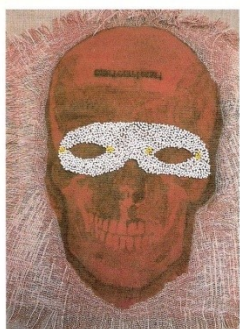
MATÉ, MATEO (MADRID, 1964)



MATESANZ, CHELO (REINOSA, CANTABRIA, 1964)



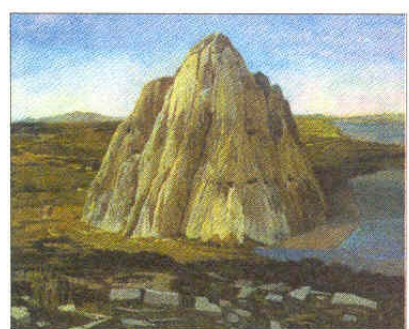
MATOS, ANA DE (LUGO, 1963)



MAX, JESÚS (REINOSA, CANTABRIA, 1961)



MAYO, LUIS (MADRID, 1964)



MAYO, SANTIAGO (TAL, LA CORUÑA, 1963)



MAZARÍO, JOSE LUIS (CASTEL DE CABRA, TERUEL, 1963)



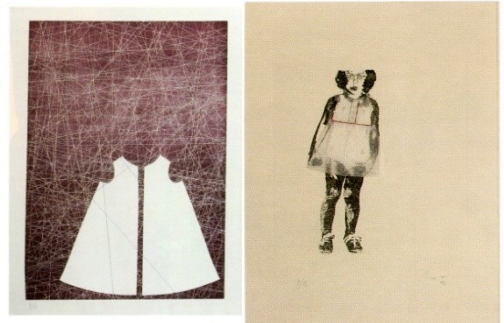
MEDINA GALEOTE, JOSÉ (GERONA, 1970)



MELGIZO, JAVIER (LEÓN, 1971)



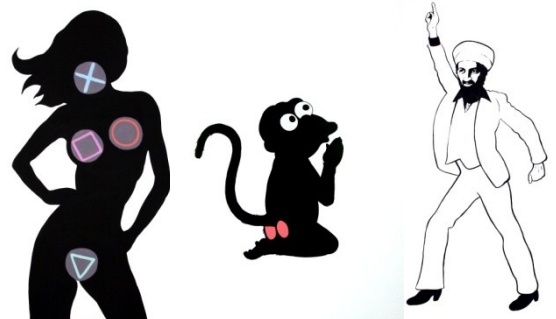
MENDOZA, MAR (MADRID, 1971)



MENSUA, XISCO (BARCELONA, 1960)



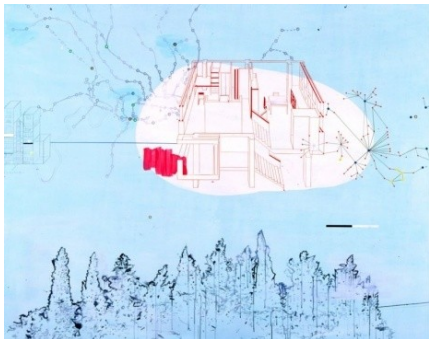
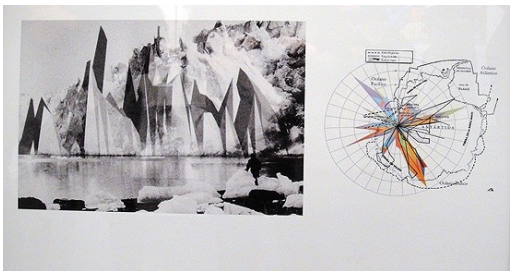
MERINO, EUGENIO (MADRID, 1975)



MESTRE, JOËL (CASTELLÓN DE LA PLANA, 1966)



MIGUEL, REGINA DE (MÁLAGA, 1977)



MILICUA, PABLO (BILBAO, 1960)



MIRA, VICTOR (ZARAGOZA, 1949)



MOHAMED, GORKA (SANTANDER, 1978)



MOIX, SANTI (BARCELONA, 1960)



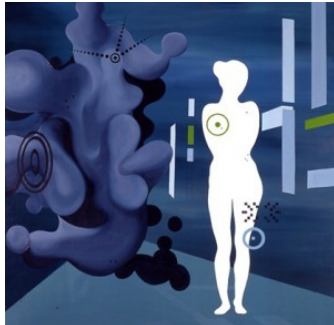
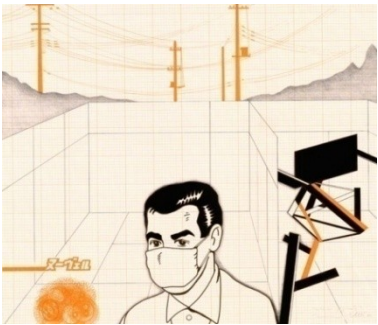
MOLERO, HERMINIO (LA PUEBLA DE ALMURADIEL, TOLEDO, 1958)



MOLINERO AYALA (JAÉN 1945)



MOLLÁ, ROBERTO (VALENCIA, 1966)



MONTALVO, ANTONIO (GRANADA, 1982)



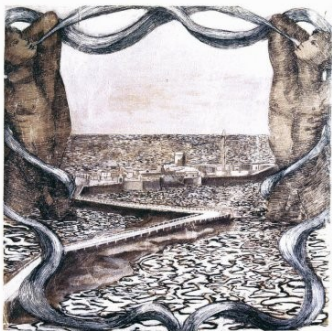
MONTERO, GUILLERMO



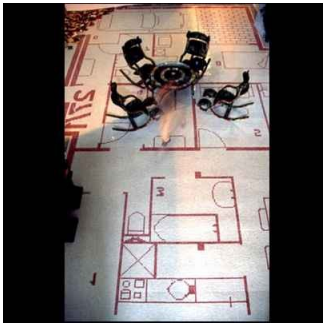
MONTÓN, IDOIA (SAN SEBASTIÁN, GUIPUZCOA, 1969)



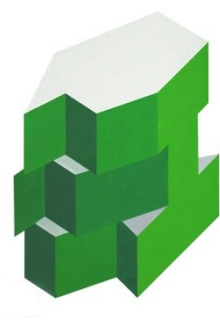
MORA, LITA (CÁDIZ, 1958)



MORA, PEDRO (SEVILLA, 1961)



MORA FRUTOS, PEDRO (GUAREÑA, BADAJOZ, 1965)



MORA, GUILLERMO (ALCALÁ DE HENARES, MADRID, 1980)



MORALES , RAMÓN DAVID (SEVILLA, 1977)



MORALES ELIPE, PEDRO (CIUDAD REAL, 1966)

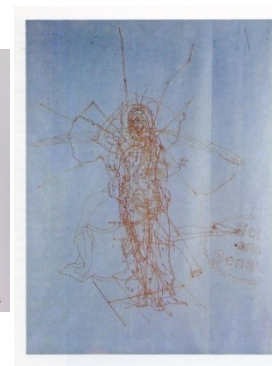


MORÁN, RUTH (BADAJOZ, 1976)



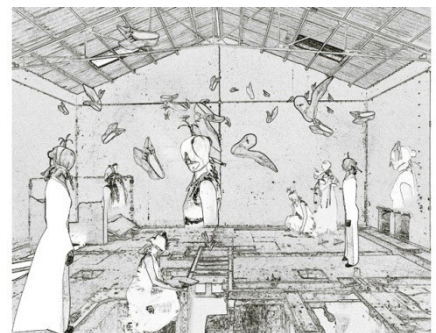
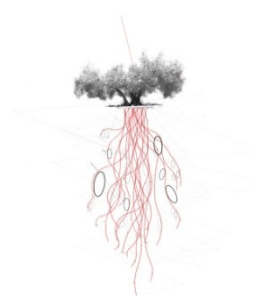
MORAZA, JUAN LUIS

(VITORIA, ÁLAVA, 1960)



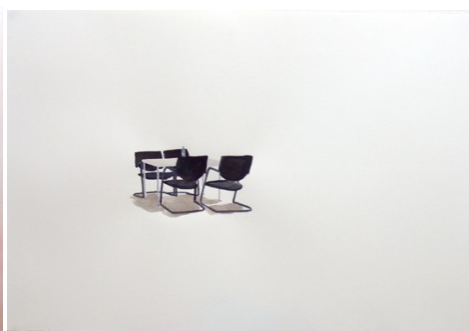
MORENO, LINAREJOS

(MADRID, 1974)



MORO, TERESA

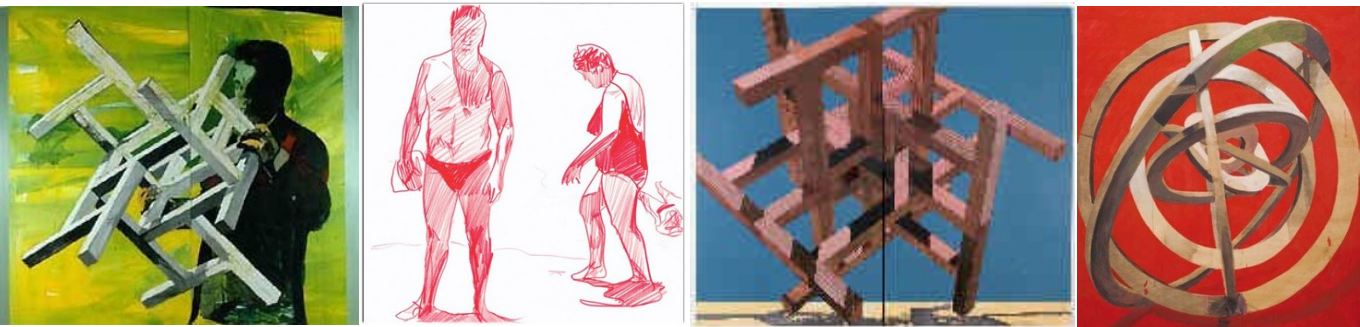
(MADRID, 1970)



MP & MP ROSADO (CÁDIZ, 1971)



MUNITEGIANDIKOETXEA, MANU (GUIPÚZCOA, 1976)



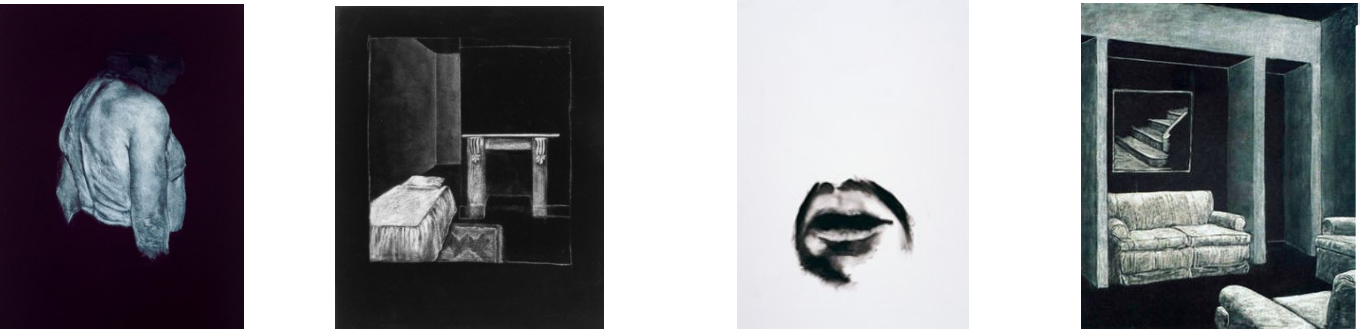
MUNTADAS, ANTONI (BARCELONA, 1942)



MUNUERA, NICO (LORCA, MURCIA, 1974)



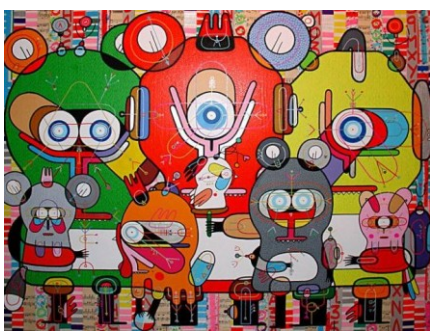
MUÑOZ, JUAN (MADRID, 1952)



MUÑOZ, XAVI (BARCELONA, 1975)



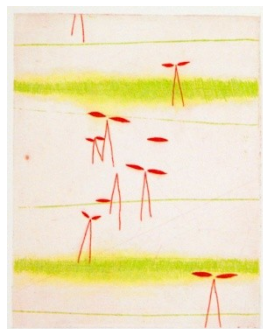
NANO 4814 (VIGO, PONTEVEDRA, 1978)



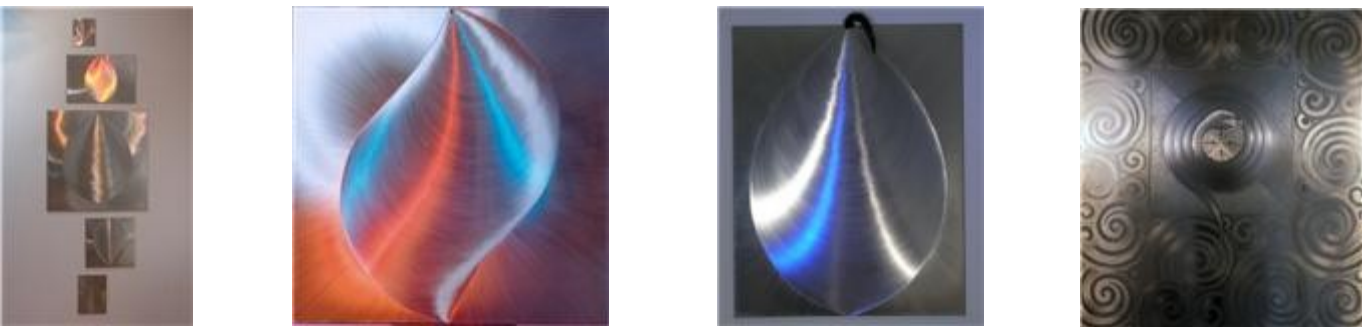
NAVARRO BALDEWEG, JUAN (SANTANDER, CANTABRIA, 1939)



NEGISHI, FUMIKO (TOKIO, 1970)



NUEVO, JOSÉ MANUEL



NÚÑEZ, MARINA (PALENCIA, 1976)



OBRAJOR, CATALINA (MALLORCA, 1977)



OLABE, MERCHE (BILBAO, 1947)



ORTA, CARLOS (LINARES, JAÉN, 1972)



ORTEGA REGALADO, FELIPE
(CÁCERES, 1972)



ORTEGA, PELAYO

(MIERES, ASTURIAS, 1956)



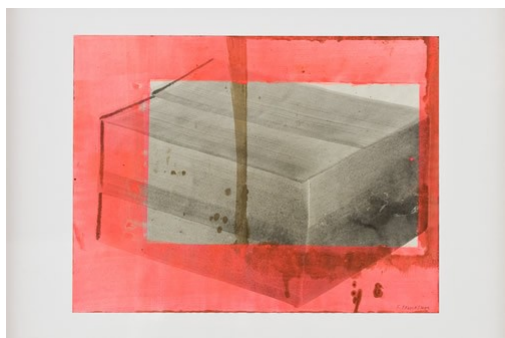
PADRÓN, ÁNGEL (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1969)



PAGOLA, JAVIER (SAN SEBASTIÁN, 1955)



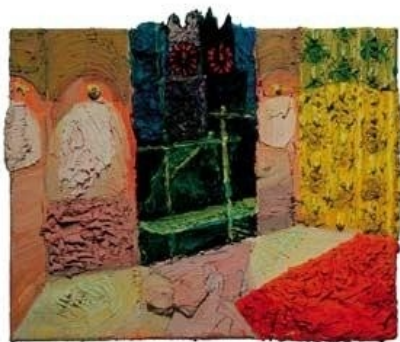
PAGOLA, FERNANDO (SAN SEBASTIÁN, GUIPÚZCOA, 1955)



PÁJARO, PALOMA



PALENZUELA, SANTIAGO (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1967)



PARDO, JULIO (PAMPLONA, 1957)

PARTEGÁS, ESTHER (BARCELONA, 1972)



PAZOS, CARLOS (BARCELONA, 1949)



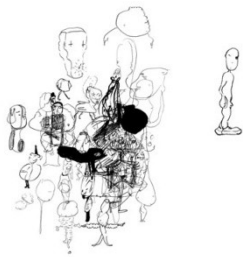
PEDRO, ALBERTO DE (MADRID, 1979)



PEINADO, FRANCISCO (MÁLAGA, 1941)



PEÑAFIEL, JAVIER (ZARAGOZA, 1964)

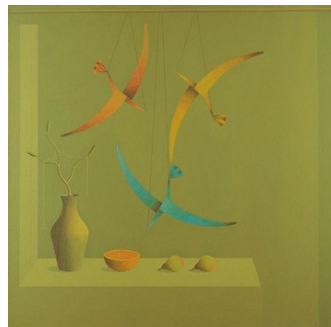


PEÑALVER, GUILLERMO

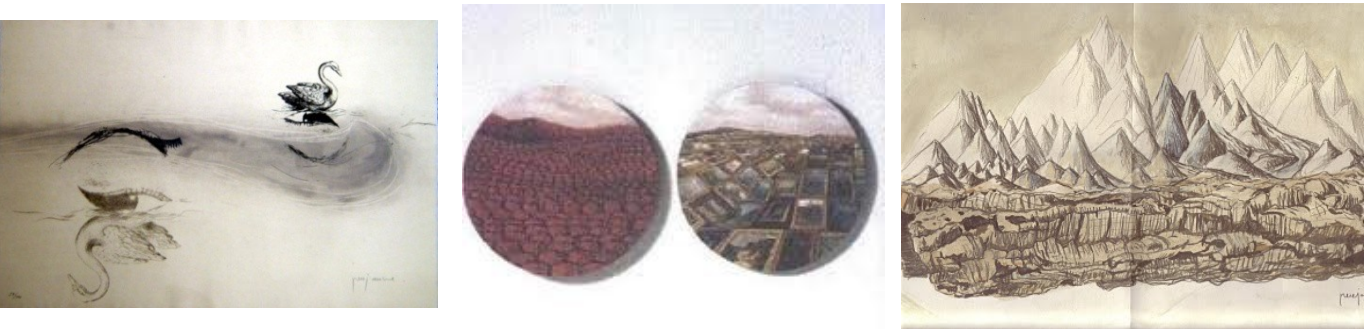
(TARRAGONA, 1982)



PERALTA, CHEMA (MADRID, 1965)



PEREJAUME (SAN POL DE MAR, BARCELONA, 1957)



PEREÑÍGUEZ, JOSÉ MIGUEL (SEVILLA, 1977)



PÉREZ, JAVIER (BILBAO, 1968)



PÉREZ AGIRREGOIKOA, JUAN (SAN SEBASTIÁN, 1963)



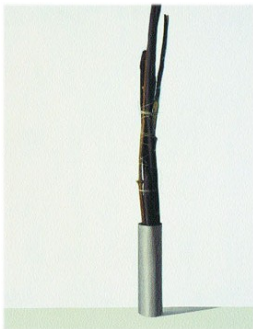
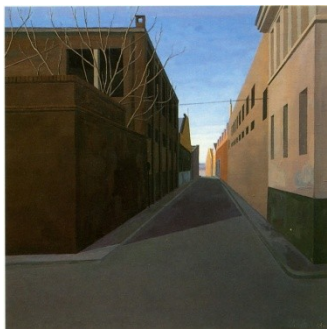
PÉREZ VILLALTA, GUILLERMO (TARIFA, CÁDIZ, 1948)



PERIANES, JORGE (ORENSE, 1974)



PINA, ALBERTO (ATENAS, 1971)



PISTOLESI, FRANCISCO (MADRID, 1956)



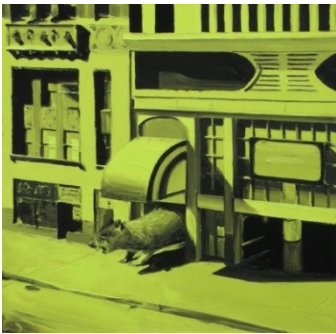
PITARCH, JAIME (BARCELONA, 1973)



PLENSA, JAUME (BARCELONA, 1955)



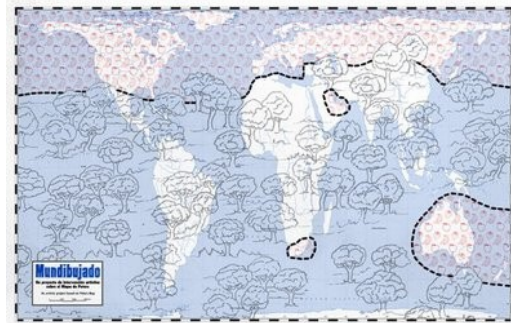
POMET, PACO (GRANADA, 1970)



POYO, TXUSPO (NAVARRA, 1953)



POZO, DIEGO DEL (VALLADOLID, 1974)



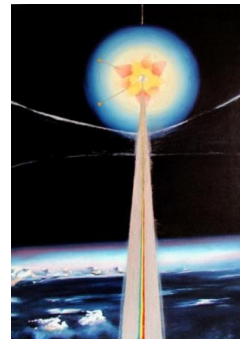
POZO, NEREA (BILBAO,VIZCAYA 1973)



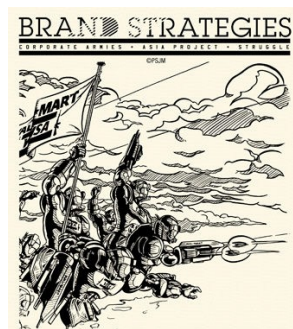
PRADA, SILVIA (PONFERRADA,LEÓN, 1969)



PRINS, ARTURO (BUENOS AIRES, 1972)



PSJM [SAN JOSÉ, PABLO (MIERES, 1969) Y VIERA, CYNTHIA (LAS PALMAS, 1973)]



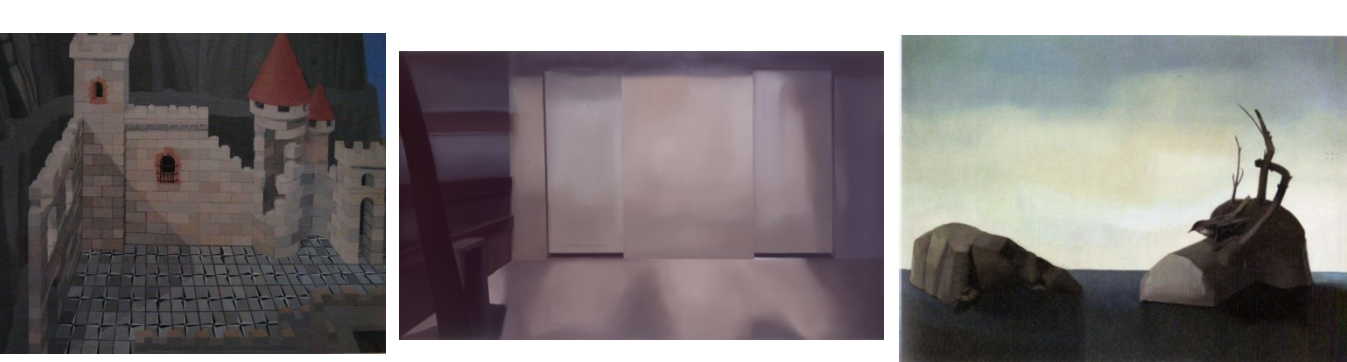
PULIDO, JAVIER (MADRID, 1967)



QUEJIDO, MANOLO (SEVILLA, 1946)



QUINTERO, SARA (MADRID, 1971)



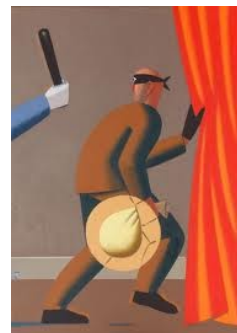
QUINTERO SALADO, CRISTÓBAL (SEVILLA, 1964)



RAMIREZ BUENO, CRISTINA (TOLEDO, 1961)



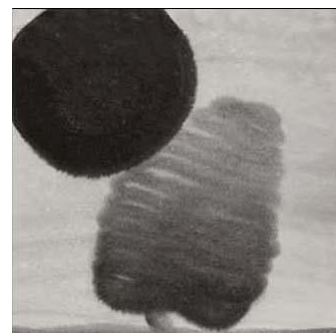
RABAGO, ANDRÉS (MADRID, 1947)



RENES, FERNANDO (BURGOS, 1970)



REVUELTA, ESTHER (MADRID, 1971)



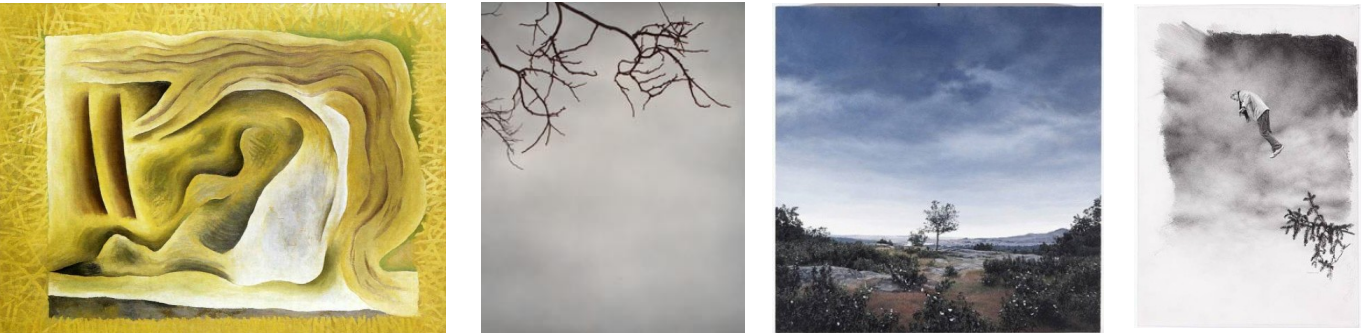
RIBES, JORDI (BARCELONA, 1972)



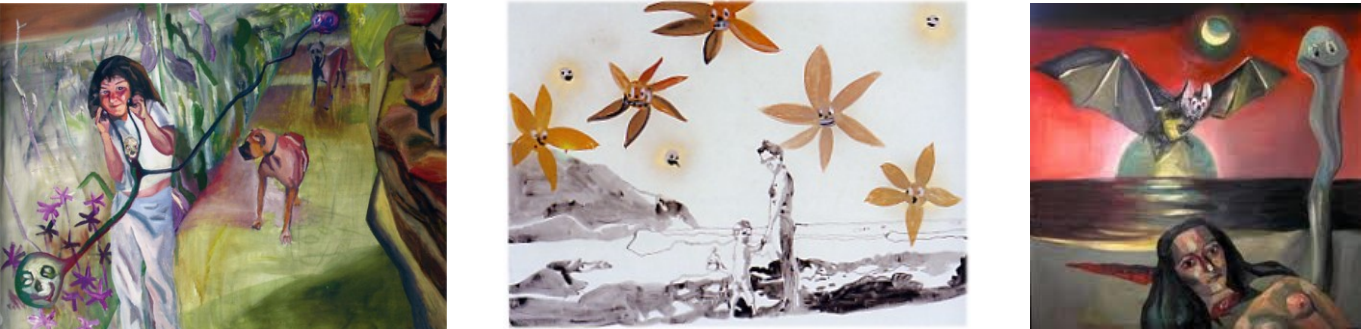
RÍO, HUMBERTO DEL (SEVILLA, 1964)



RISUEÑO, JOAQUÍN (MADRID, 1957)



RIVERO, CARLOS (VALLE DE GUERRA, TENERIFE, 1964)



R. VARGAS, MARINA (GRANADA, 1980)



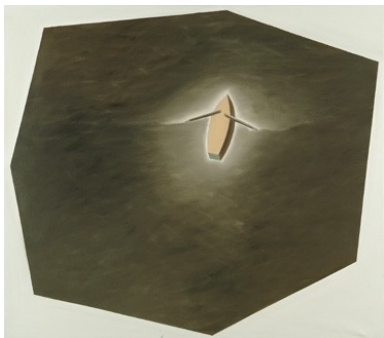
RODRÍGUEZ VIGIL, LUIS (OVIEDO, ASTURIAS, 1963)



ROIG, BERNARDÍ (PALAMA DE MALLORCA, 1965)



ROJAS, ANTONIO (TARIFA, CÁDIZ, 1962)



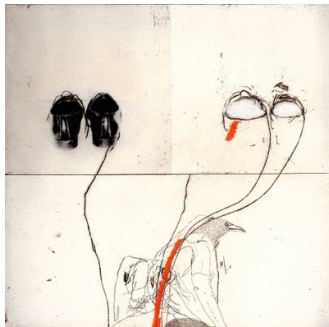
ROSCUBAS (PALMA DE MALLORCA, 1953)



ROUX, ALEJANDRA (BUENOS AIRES, ARGENTINA 1964)



ROZ, JAVIER (PLASENCIA, CÁCERES, 1975)



RUIZ, FRANCESC (BARCELONA, 1971)



RUFO, MANUEL (SEVILLA, 1954)



SÁEZ, MANUEL (CASTELLÓN, 1960)



SÁIZ, MANUEL (LOGROÑO, 1961)



SÁIZ RUIZ, SIMEÓN (CUENCA, 1956)



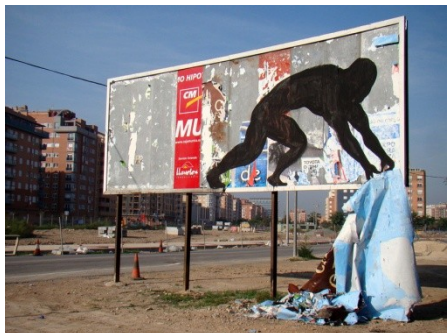
SALABERRÍA, LUIS (MÁLAGA, 1965)



SALDAÑA, ELVIRA (MADRID, 1981)



SAM3 (ELCHE, ALICANTE, 1980)



SÁNCHEZ, ALBERTO (MADRID, 1963)



SÁNCHEZ, MATÍAS (TUBINGEN, ALEMANIA, 1972)



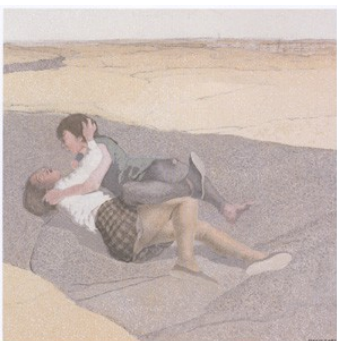
SÁNCHEZ PARRA, PEDRO



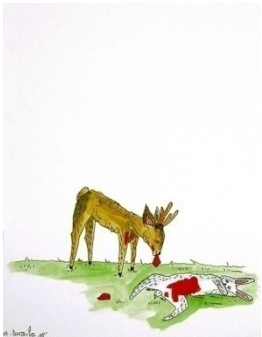
SANZ, MILUCA (SEGOVIA, 1956)



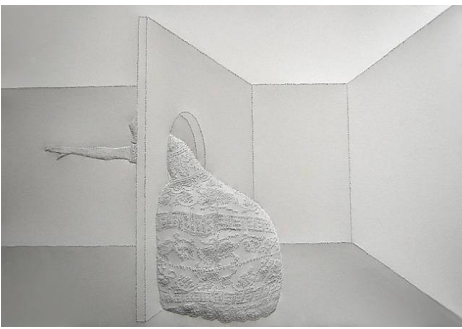
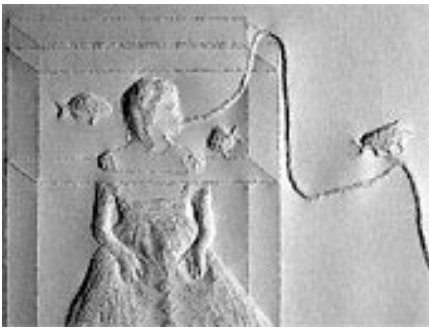
SANZ, SERGIO (SANTANDER, CANTABRIA, 1964)



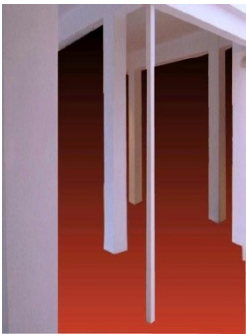
SARAIBA, AITOR (TALAVERA DE LA REINA, 1983)



SARD, AMPARO (MALLORCA, 1963)



SARO, MANUEL (MADRID, 1970)



SAVATER, JUAN CARLOS (SAN SEBASTIÁN, 1963)



SCENCI, BRIGGITTE



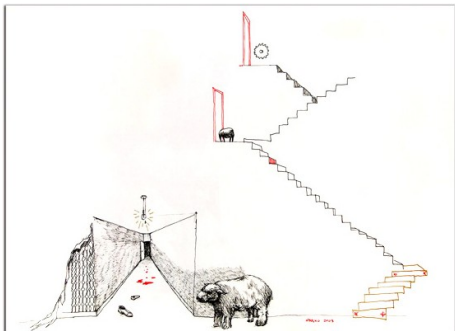
SECO, ÓSCAR



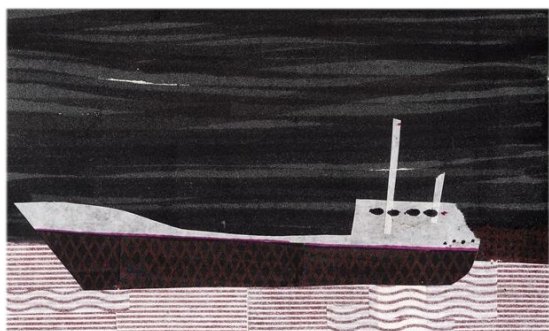
SERNA. MARTA



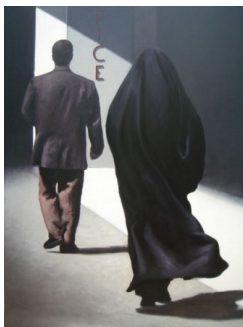
SERZO, JOSE LUIS (ALBACETE, 1977)



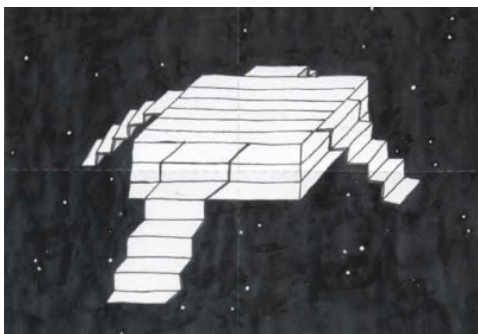
SESMA, ÁNGEL (MADRID, 1972)



SICRE, GONZALO (CÁDIZ, 1967)

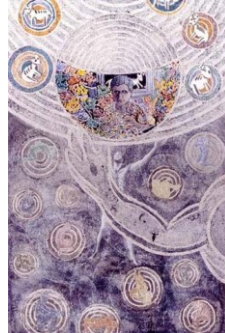
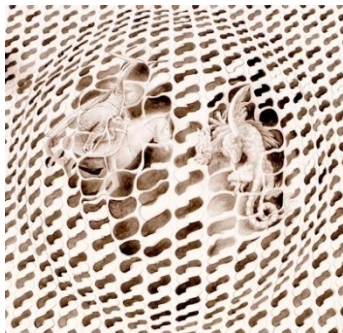


SILVA, CAROLINA (MADRID, 1975)



SOSA, ANTONIO

(CORIA DEL RÍO, SEVILLA, 1952)



SCHWARTZ, CARLOS (TENERIFE, 1966)



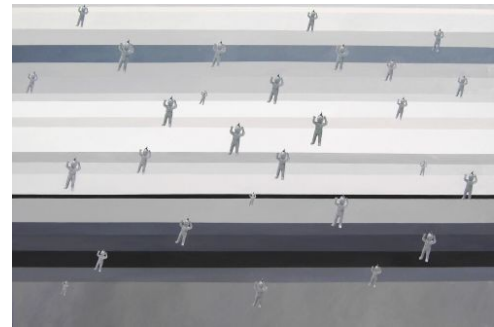
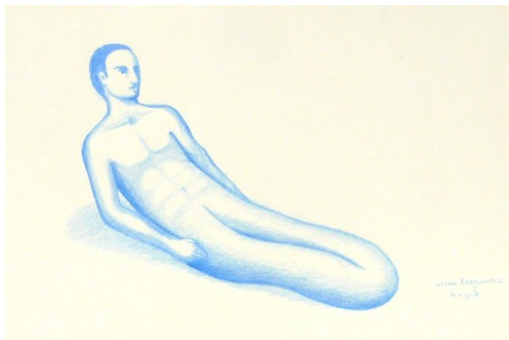
TALAVERA, SANTIAGO

(CUENCA, 1979)



TARAZONA, JORGE

(MADRID, 1974)



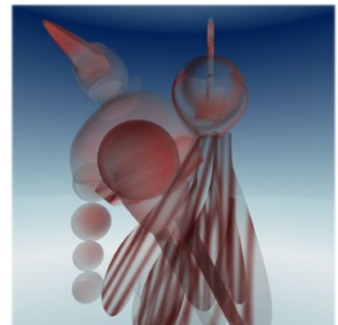
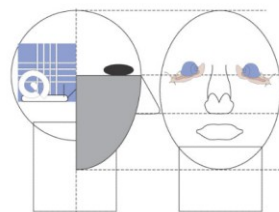
TENA, SANTI

(VALENCIA, 1974)



TOMÁS, TERESA

(VALENCIA, 1964)



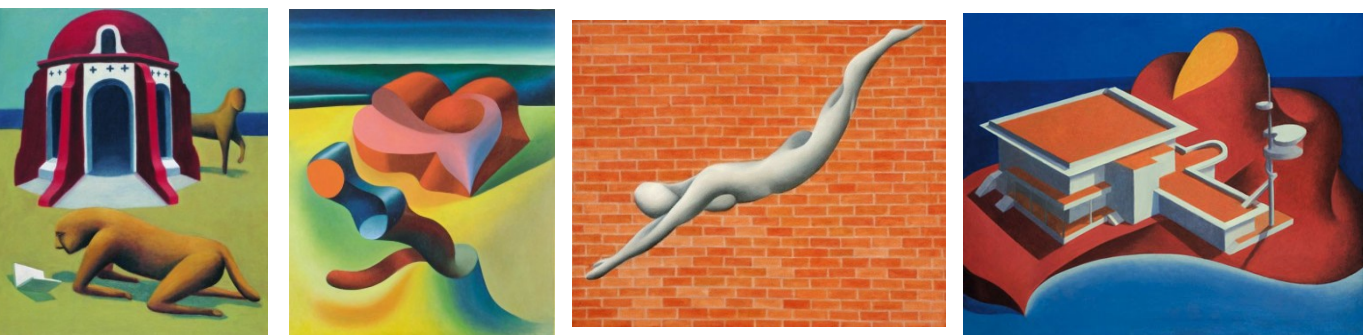
TORNERO, MIGUEL ÁNGEL ()



TORRES, FRANCESC (BARCELONA, 1948)



TORRE, PACO DE LA (ÁLMERÍA, 1965)



UGALDE, JUAN (BILBAO, 1958)



ULZURRUM, ISABEL (MADRID, 1955)



UROSA, MARTA (MADRID, 1972)



USLÉ, VICKI (SANTANDER, CANTABRIA, 1981)



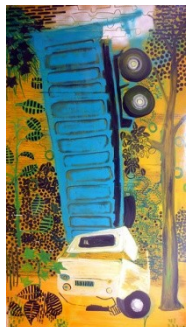
UTRAY, JAVIER (MADRID, 1945)



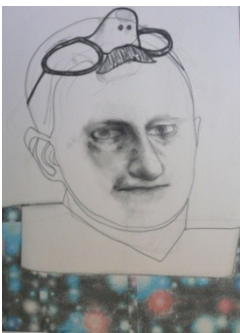
VALENCIA, PEPE



VALLE, PABLO (BARCELONA, 1979)



VARELA, ÁLVARO



VEGA DE SEOANE, MARÍA



VIEITES, AZUCENA (GUIPÚZCOA, 1967)



VILAPUIG, ORIOL (SABADELL, BARCELONA, 1964)



VILCHES CERRATO, MANUEL

(VILLANUEVA DE LA SERENA, BADAJOZ, 1963)



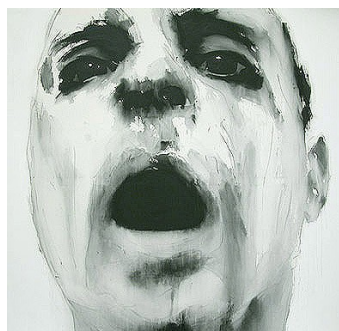
VILLALBA, DARÍO

(SAN SEBASTIÁN, 1939)



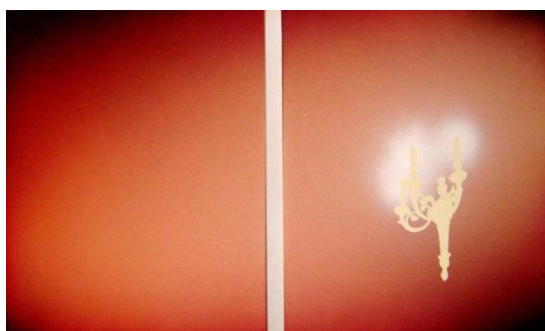
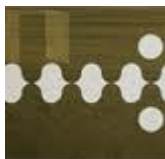
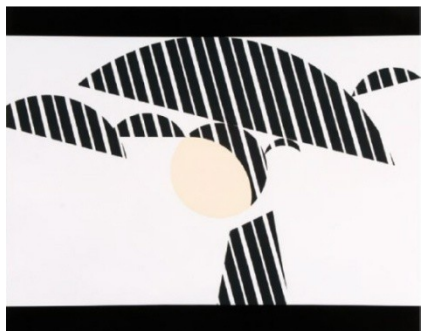
YDAÑEZ, SANTIAGO

(PUENTE DE GÉNAVE, JAÉN, 1969)

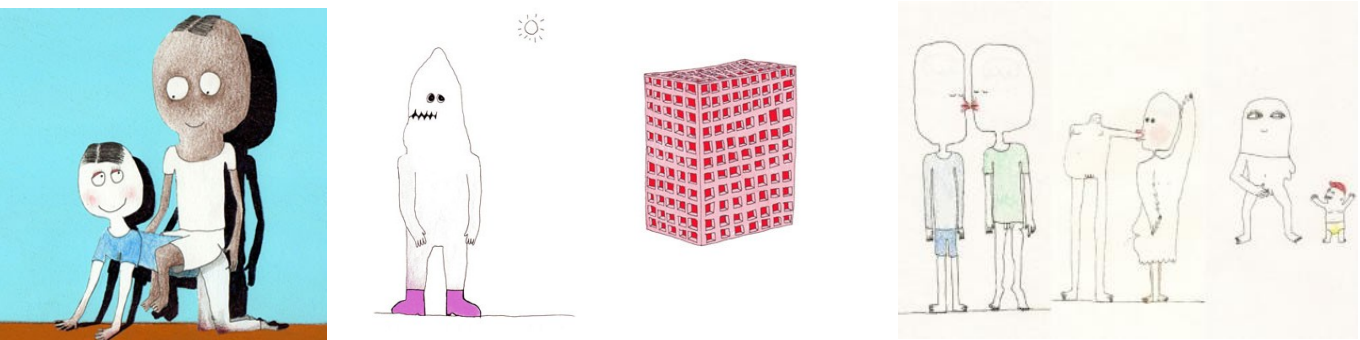


ZABELL, SIMON

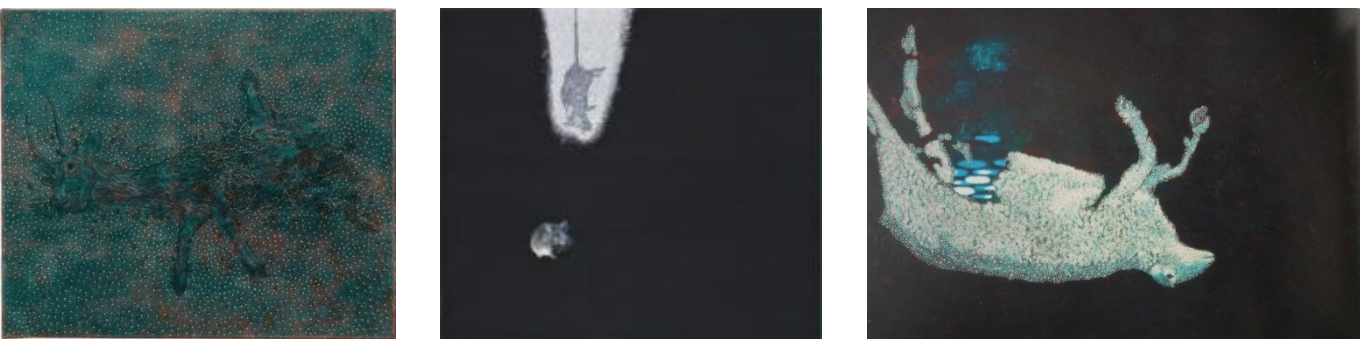
(MÁLAGA, 1970)



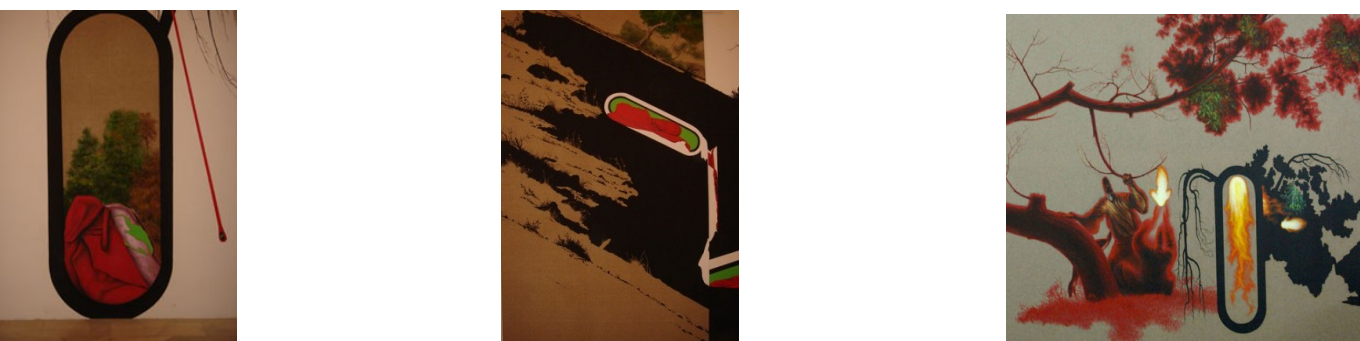
ZAMORA, JUAN (MADRID, 1982)



ZORRILLA, DOMINGO (BEAS DEL SEGURA, JAÉN, 1969)



ZURITA, JESÚS (CEUTA, 1974)



ZUSH / EVRU (BARCELONA, 1946)

